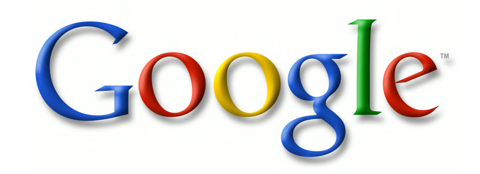
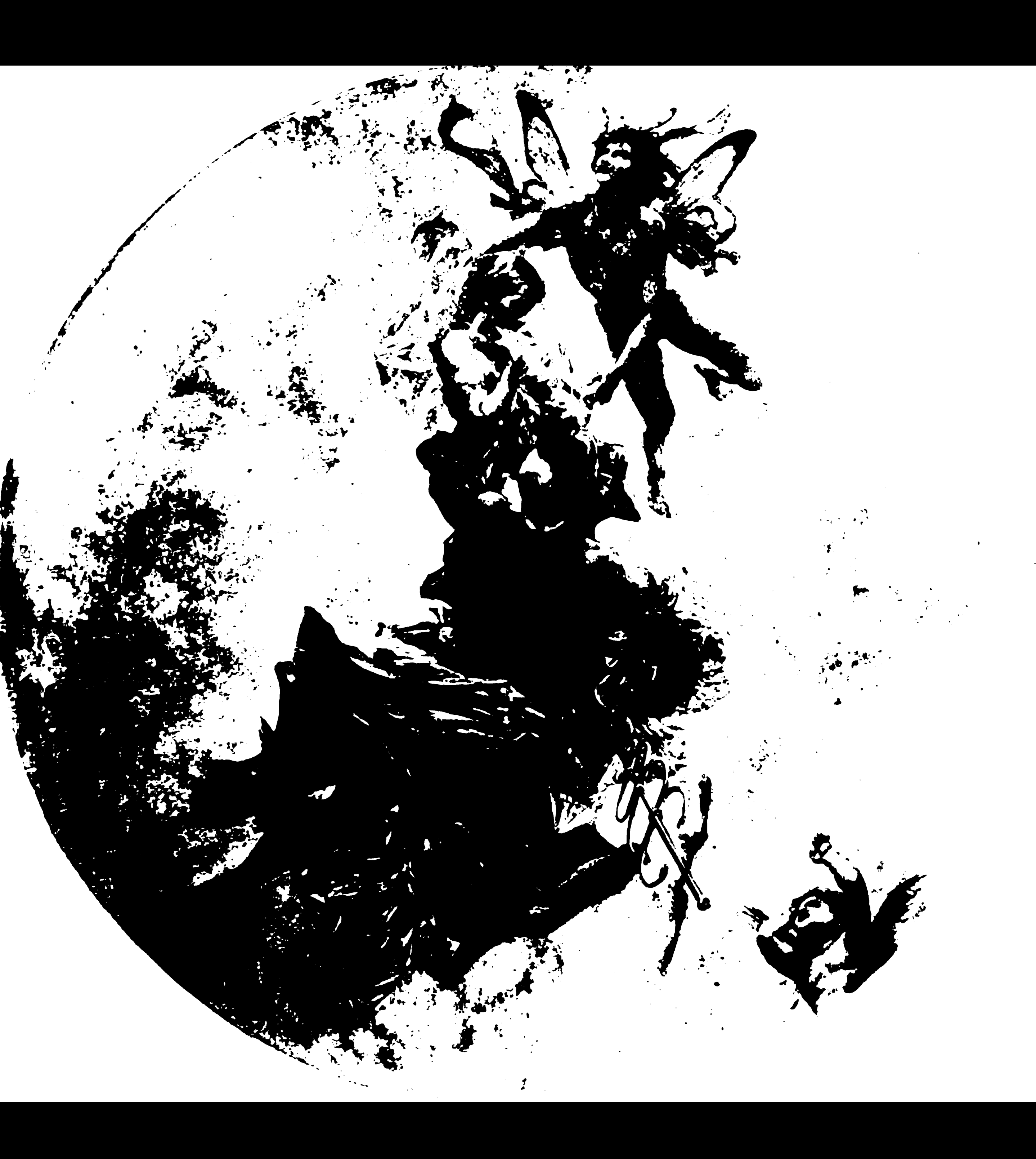


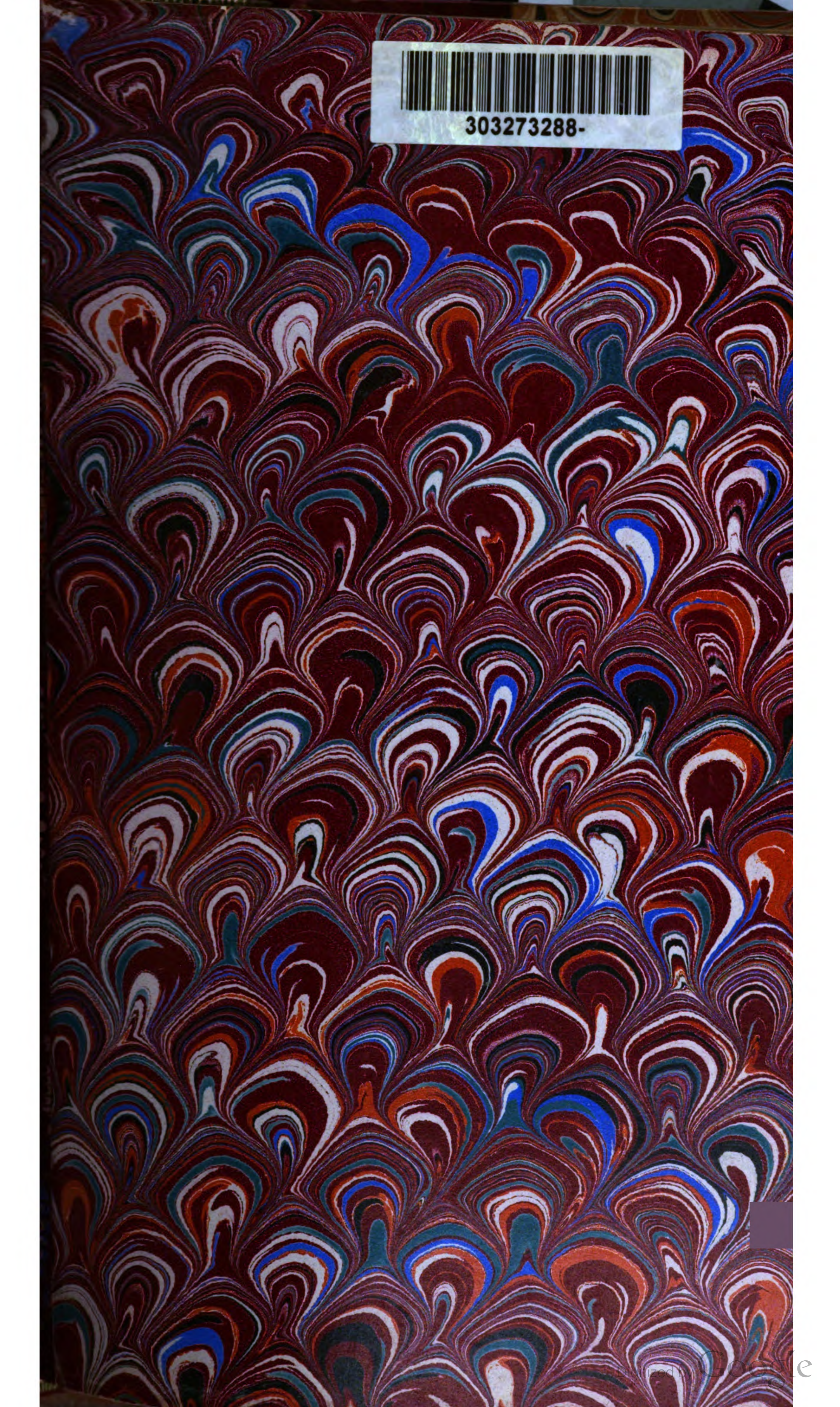


Gazette des beaux-arts

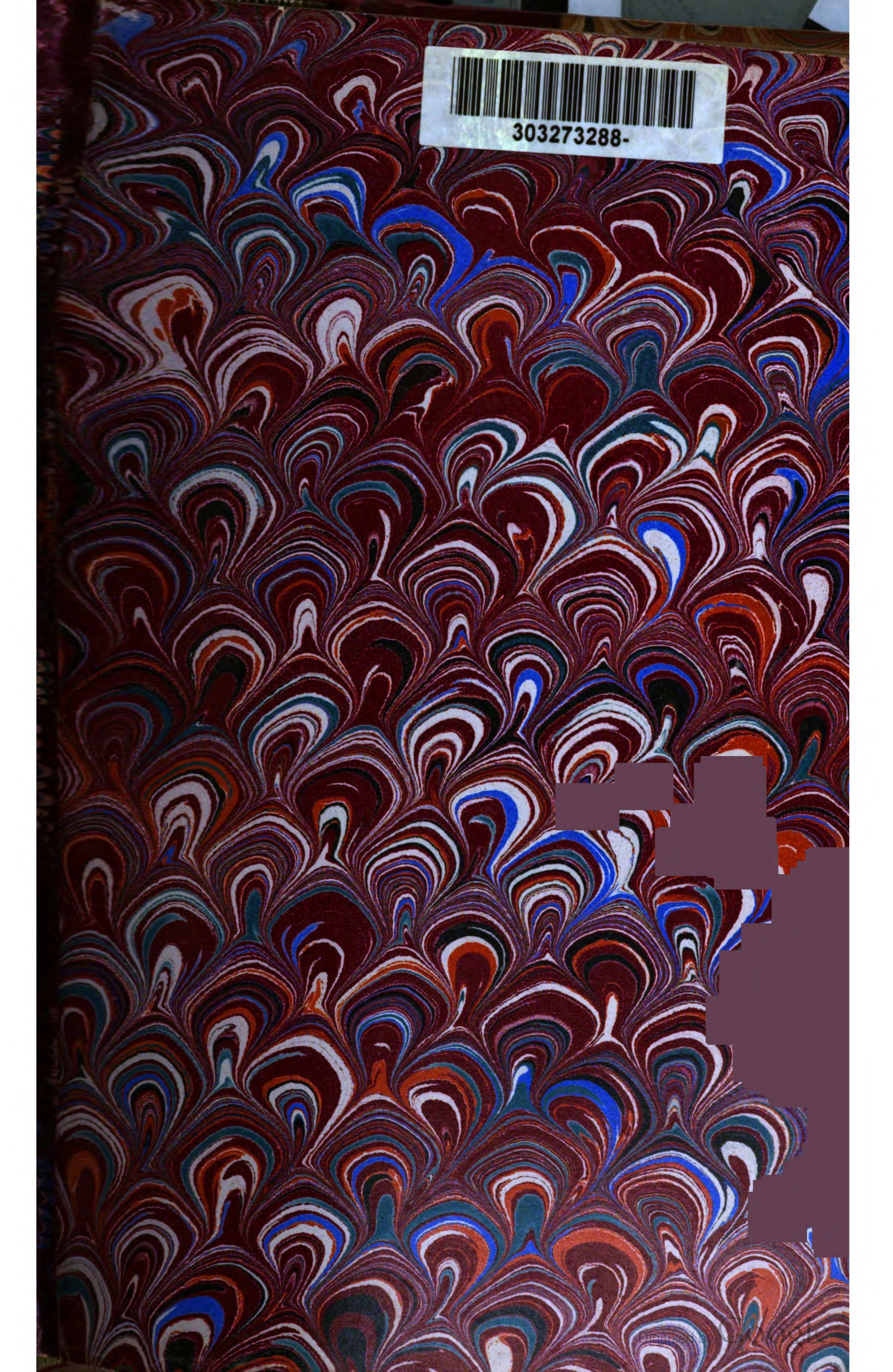
Charles Du Bus, Paul Chéron



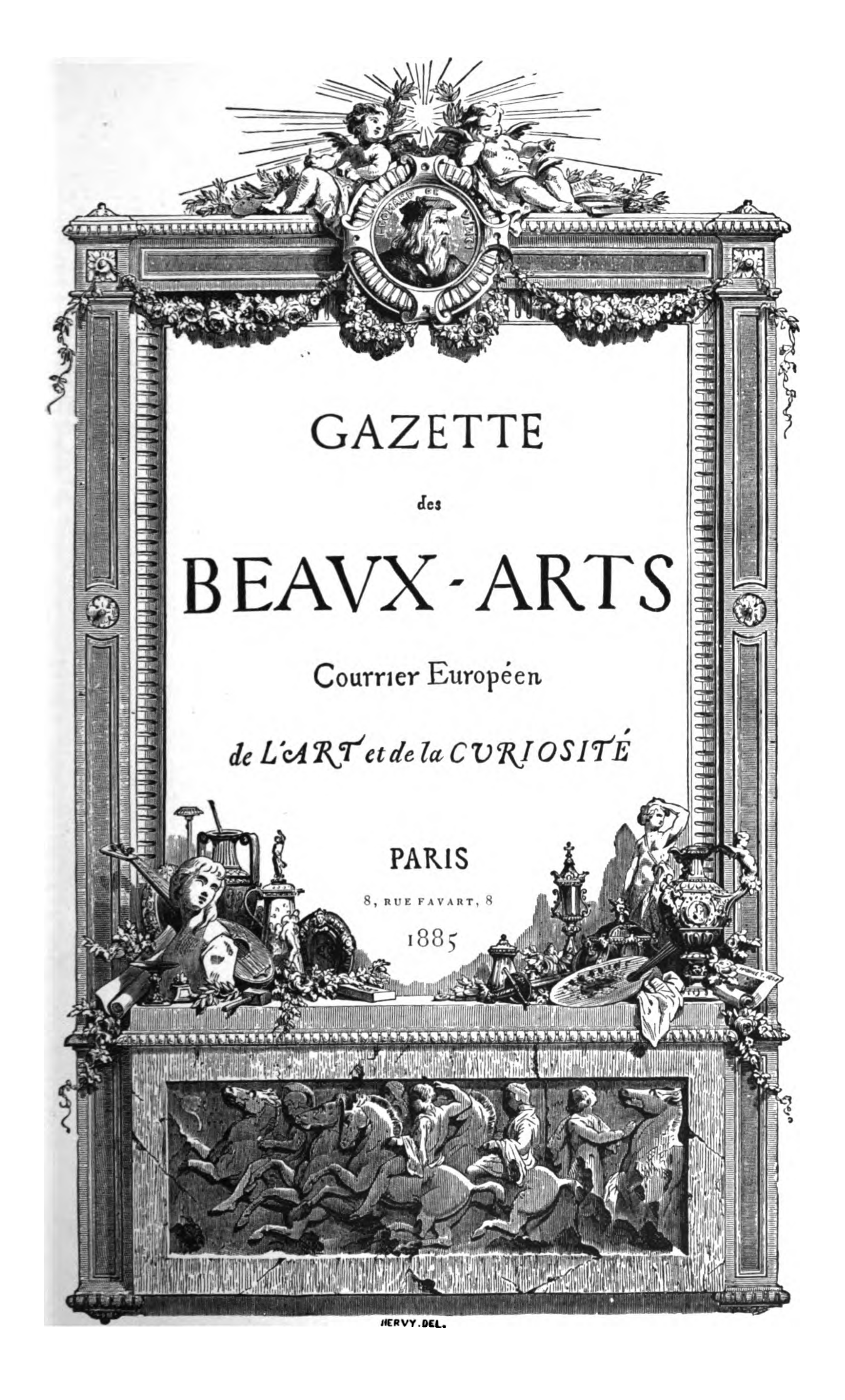
902.2
Gaz
THIS VOLUME
MAY NOT BE
PHOTOCOPIED
AB
NUL NE SAIT
QUI N'ESSAYE
EX LIBRIS DE BRANTEGHEM


303273288-

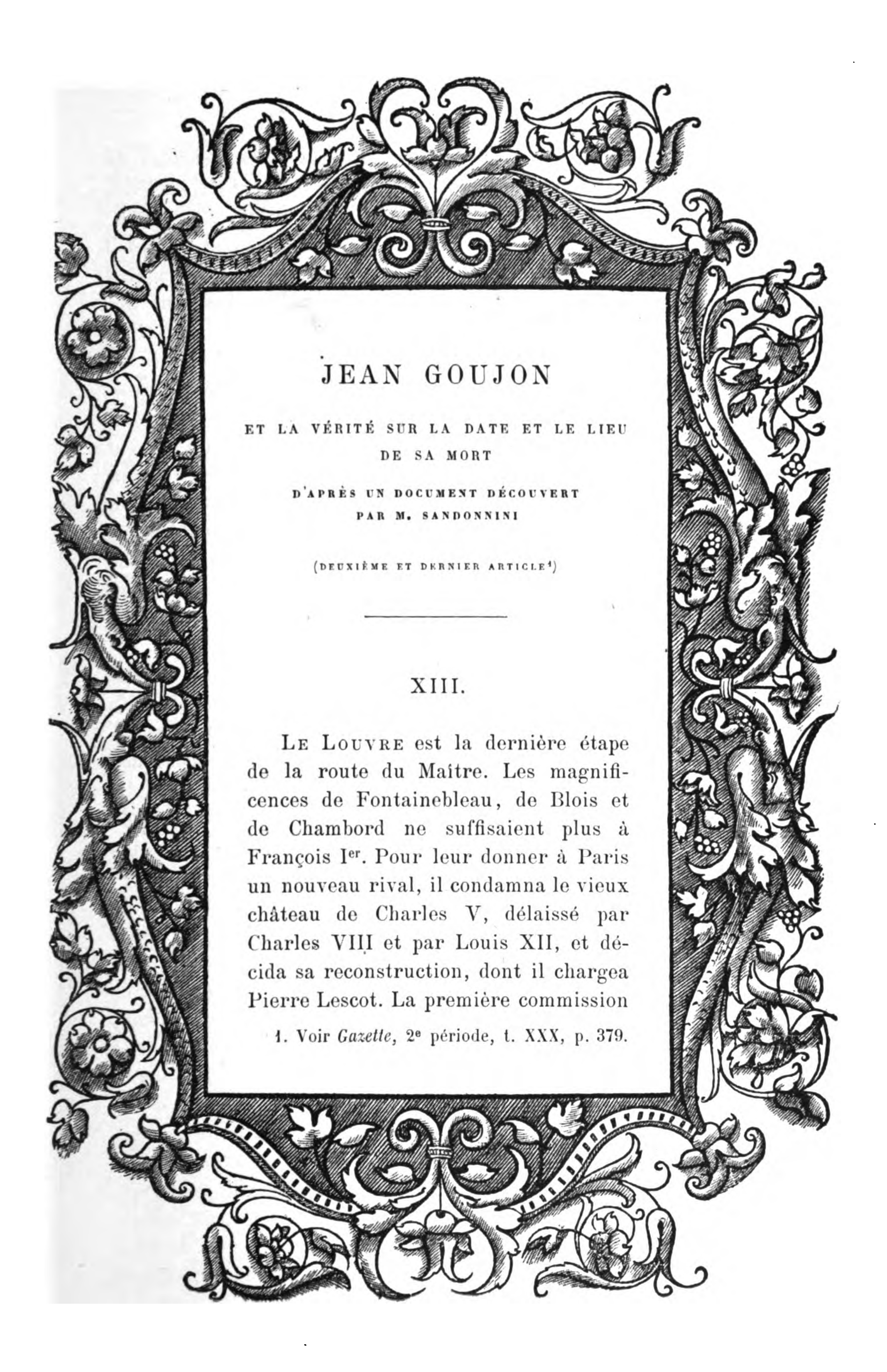

902.2
Gaz
THIS VOLUME
MAY NOT BE
PHOTOCOPIED
AB
NUL NE SAIT
QUI N'ESSAYE
EX LIBRIS DE BRANTEGHEM


303273288-

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1885
HERVY. DEL.





JEAN GOUJON

ET LA VÉRITÉ SUR LA DATE ET LE LIEU DE SA MORT

D'APRÈS UN DOCUMENT DÉCOUVERT PAR M. SANDONNINI

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

XIII.

Le Louvre est la dernière étape de la route du Maître. Les magnificences de Fontainebleau, de Blois et de Chambord ne suffisaient plus à François Ier. Pour leur donner à Paris un nouveau rival, il condamna le vieux château de Charles V, délaissé par Charles VIII et par Louis XII, et décida sa reconstruction, dont il chargea Pierre Lescot. La première commission

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XXX, p. 379.

de l'architecte est du 3 août 1546, et il resta le constructeur du bâtiment neuf du Louvre jusqu'à sa mort, sous Henri III, en 1578. Ce fut évidemment Lescot qui amena Goujon avec lui.

Où se sont-ils liés? Lescot l'a-t-il fait venir de Rouen, ou ne l'a-t-il connu qu'à Paris sur le chantier du *Pupitre* de Saint-Germain? Toujours est-il que dès lors ils ne font qu'un. La Fontaine des Innocents est la preuve de cette intime et complète collaboration, basée sur une communauté profonde de sentiment et de goût. La sculpture et l'architecture, là comme au Louvre, sont si indissolublement unies qu'elles paraissent conçues ensemble et nées en même temps. Il semble que l'un aurait pu penser pour l'autre, et il n'y a guère d'exemple d'une collaboration et d'un travail en commun aussi homogènes. C'est tellement vrai que celles des sculptures du Louvre qui doivent être postérieures à Jean Goujon peuvent encore passer pour être de lui et avoir été sculptées d'après ses *patrons*, tant elles sont dans son esprit. Il est impossible que, dès le premier jour, il n'ait pas arrêté et dessiné les sujets et les formes qui devaient habiller la façade tout entière.

Le plus ancien ouvrage de Goujon au Louvre est en même temps le plus important et le plus beau, et ce n'est pas un bas-relief, mais une ordonnance de statues. Corrozet a dit que François I[er] fit commencer, « par devant son trépas, une grand'salle à la mode des Antiques ». C'est pour elle, à l'opposé du Tribunal, adossé au midi, que Goujon fit la tribune des musiciens, portée par une ligne de statues de femmes qui restent l'honneur du règne de Henri II. Comme Sauval a connu le marché, passé le 5 septembre 1550, de ces quatre cariatides, qui devaient être en pierre de Trossy, des carrières de Saint-Leu, nous savons qu'elles montaient à 737 livres tournois, 46 livres pour un modèle en plâtre et 80 écus soleil pour chaque figure.

Goujon avait déjà dessiné des cariatides féminines et masculines pour l'illustration du texte de Vitruve. Quand il dut en faire lui-même, il leur coupa les bras pour insister sur leur destination architecturale et ne pas rompre par un geste la rectitude et la stabilité de la colonne dont elles jouent le rôle. Dans leur calme et leur immobilité, c'est la beauté même. Alors que la plupart des cariatides ne sont que des statues déguisées et pénibles à voir pour être injustement condamnées au supplice de porter une charge pour laquelle elles ne sont pas faites, les plus pures et les plus belles cariatides qui existent sont certainement, avec celles du temple d'Érechtée à Athènes, celles de Jean Goujon, qui ne connaissait pas la Grèce, — les antiques plus grandioses

parce qu'elles sont faites pour être vues de loin et compter dans la majesté du paysage, les siennes plus délicates et plus élégantes parce qu'elles sont à l'intérieur, qu'elles se voient de près et qu'elles devaient, dans les fêtes, être accompagnées de la gaîté des chutes de guirlandes enrubannées et des plis chatoyants des tentures éclatantes. Admirables sous la blancheur de la pierre nue et sous la clarté tranquille du jour, elles devaient prendre le soir une vie nouvelle et inattendue sous l'éclat des lumières qui en faisaient sonner les accents, en accusant et en remuant les plis de leurs draperies par la vibration des touches du clair et des profondeurs de l'ombre.

Sur le détail des autres sculptures de Goujon pour le Louvre, on n'a pas de détails précis. Les comptes originaux semblent irrémédiablement perdus; nous n'en possédons que les extraits, faits sous Louis XIV pour Félibien, employés par M. de Laborde dans le premier volume de sa *Renaissance des arts à la Cour de France*, et publiés ensuite dans ses *Comptes des Bâtiments du Roi*. Ce sont des payements, sans indication particulière des ouvrages, mais les dates sont précieuses.

Dans le compte général de l'année 1555-6, maître Jehan Goujon, sculpteur en pierres pour le Roy, reçoit la somme de 560 livres à lui ordonnée par le sieur de Clagny pour ouvrages de sculpture par lui faits ;

Dans celui d'avril à décembre 1557, 631 livres pour ouvrages de sculpture par lui faits au château du Louvre;

Dans celui de 1558, 633 livres 10 sous. De plus M. Berty, qui avait fait acheter la pièce pour la bibliothèque de la Ville, de sorte qu'elle a été brûlée par l'incendie de la Commune, avait heureusement publié, dans son volume sur le quartier du Louvre, un état d'ordonnancements pour les travaux du château neuf, qui vont du 27 mars 1558 au 22 octobre 1559. Il suffit de dire que les ordonnancements IX à XL, et XLII à LX se rapportent à Jean Goujon. Le IXe et le XLIIe ont seuls son nom, mais les autres lui doivent être attribués, puisque le XLIe a le nom d'Estienne Cramoy, autre sculpteur, et le LXIe celui de Pierre Jogneux. Les sommes sont faibles; elles vont de six à dix-huit livres, et se rapportent certainement à la semaine, puisque le quantième tombe presque toujours sur un samedi; ce devait n'être que la paye hebdomadaire des aides employés par Goujon.

Dans le compte de 1559, il reçoit 484 livres « sur et tant moins de la besogne de son art, et par dessus les autres sommes de deniers qui lui ont été accordés par le sieur de Clagny ».

Ici intervient une quittance séparée, de 15 livres, publiée d'abord par M. Pottier. Elle est du lundi 1er avril 1560, et signée *Pajonat* et *Patu*, mais l'absence de la signature de Goujon n'est nullement une preuve de son ignorance. Le beau style des pages qu'il a écrites pour le Vitruve ne peut venir que de la plume d'un homme particulièrement lettré.

Dans le compte de l'année 1560, il reçoit 561 livres.

Dans celui de 1561, « 1,085 livres pour ouvrages de son art, par lui faits et qu'il fera cy après audit chasteau du Louvre ». Pour cette année l'on connaît aussi une quittance de 23 livres, donnée le 17 mai par Pierre Nanyn, demeurant à Paris, au nom et comme procureur de « Maistre Goujon, sculteur, sur et tant moins des ouvrages de sculture par luy faicts au chasteau du Louvre et qu'il fera cy après ». Pierre Nanyn était un sculpteur, qui, après la disparition de Goujon, a continué de travailler au Louvre avec les frères Lheureux, les auteurs de la frise charmante de la galerie postérieure du bord de l'eau; ils sont bien dignes d'avoir été ses élèves directs avant d'être ses continuateurs.

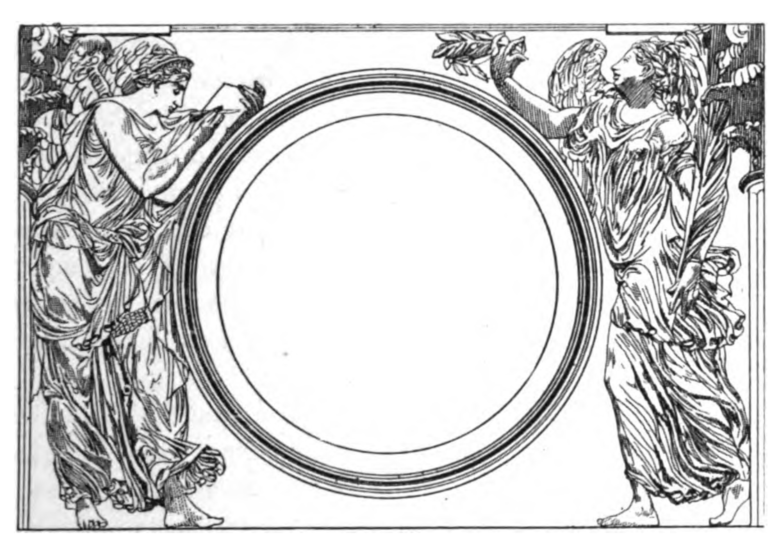
Enfin, dans le sixième compte de Jean Dunant qui va du 1er janvier 1560 au dernier décembre, l'an révolu 1561, on trouve : « A Jean Goujon, sculpteur, sur et tant moins des ouvrages de son art qu'il a faits et fera cy après au chasteau du Louvre, à luy ordonné par le sieur de Clagny, le 6 de septembre 1562, » la somme de 716 livres.

Ensuite, plus rien ; cet ordonnancement du 6 septembre, d'ailleurs postérieur à l'exercice du compte, est la dernière date où paraisse le nom de Goujon. Jusque-là il n'est pas question des autres sculpteurs employés au Louvre parce qu'il comptait avec eux. A partir de 1562 ils sont payés individuellement et sous leurs noms, alors que celui de Goujon ne se rencontre plus.

Le détail des sculptures du Louvre n'est pas notre objet. Il faut cependant faire remarquer que les deux grandes figures allégoriques de femmes qui se trouvent sous le passage de la Colonnade, au-dessus des portes des musées Égyptien et Assyrien, et devant lesquelles tant de gens ont passé sans lever les yeux pour les regarder, viennent des frontons de l'attique de l'aile en retour modifié sous le premier Empire. Il est intéressant de les voir de près pour se rendre compte de l'augmentation de saillie que Goujon forçait de plus en plus à mesure qu'il s'élevait, pour, avec la diminution perspective que donne l'éloignement de l'œil, faire paraître égale la sculpture de toute la façade. Les frontons supérieurs sont de très haut relief; les

figures des œils-de-bœuf, aux portes du rez-de-chaussée, ont au contraire le moindre relief possible et ne font en quelque sorte que se dessiner sur la pierre.

Celui de la porte de l'escalier de Henri II, qui représente l'Histoire et la Victoire, est le plus célèbre et le plus regardé parce qu'il est le plus en vue ; mais celui de la porte centrale, la Guerre désarmée et la Paix, et celui, à l'encoignure sud-ouest, de la porte du Tribunal, la Renommée et la Gloire du Roi, la seule qui ait un croissant dans les



ŒIL-DE-BŒUF, PAR JEAN GOUJON[1].

(Cour du Louvre.)

cheveux, ne sont pas moins admirables. Le dernier a même eu, en 1560, l'honneur d'être chanté par Ronsard dans l'*Épître à Pierre Lescot*, du second livre de ses *Poèmes :*

> Il me souvient un jour que ce Prince, à la table,
> Parlant de ta vertu comme chose admirable,
> Disoit que tu avois de toy mesmes appris
> Et que sur tous aussi tu emportois le prix,

1. Nous rappelons que la *Gazette*, dans divers travaux antérieurs, sur le château d'Anet, sur le Connétable de Montmorency, et dernièrement dans les études sur le château de Chantilly, a déjà reproduit la plupart des œuvres de Jean Goujon.

(N. D. L. R.)

« Comme aussi mon Ronsard, qui, à la poësie,
« Maugré tous ses parens, a mis sa fantaisie »,
Et pour cela tu fis engraver sur le haut
Du Louvre une Déesse, à qui jamais ne faut
Le vent à joue enflée au creux d'une trompette,
Et la montras au Roy, disant qu'elle estoit faite
Exprès pour figurer la force de mes vers
Qui, comme vent, portoient son nom par l'univers.

Claude Binet, le commentateur de Ronsard, raconte la chose plus en détail. Lescot ayant « fait engraver en demy bosse sur le haut de la façade du Louvre une déesse qui embouche une trompette et regarde de front une autre déesse, portant une couronne de lauriers et une palme en ses mains, avec cette inscription, en table d'attente et en marbre noir : VIRTUTI REGIS INVICTISSIMI (inscription que, par parenthèse, on devrait bien rétablir), comme un jour le Roy, estant à table, demandoit ce qu'il vouloit signifier par cela, il luy répondit qu'il entendoit Ronsard par la première figure et, par la trompette, la force de ses vers, et principalement de la *Franciade*, qui pousseroit son nom et celuy de toute la France par tous les quartiers de l'univers ».

En dehors de ces trois œils-de-bœuf, un autre au moins, la Richesse de la terre et la Richesse de la mer, a longtemps passé pour être de Goujon ; il est du XVIIe siècle et de Jacques Sarrazin. Du reste Jean Goujon restait en honneur dans la maison ; ainsi la porte et les lambris de l'Antichambre du Roi, faits entre 1648 et 1652, reproduisirent les dessins et les modèles de Jean Goujon, et la porte, sculptée alors par Magnier, se reconnaissait à une Victoire assise sur des trophées.

Il ne faut pas oublier non plus les élégantes sculptures qui plafonnent la voûte des grands degrés, ce que nous appelons l'escalier de Henri II. On pourra bientôt les étudier très en détail et tout à son aise. Comme pour en refaire les marches qui devaient avoir été renouvelées au commencement de ce siècle et qui ne se sont entamées et usées que depuis 1848, à cause du nombre plus grand des visiteurs, des travaux ont forcé de condamner momentanément l'escalier, et l'Union centrale a pu profiter de sa fermeture pour dresser des échafaudages et mouler complètement tous les sujets et les motifs de décoration qui les encadrent. En les voyant de près, on reconnaîtra que les travaux du premier Empire ont été forcés d'y faire plus de retouches qu'on ne croyait, mais ces moulages, plus accessibles que la voûte qui éloigne forcément les originaux des yeux, seront d'un bien précieux secours

pour l'étude, et ils mèneront peut-être à compléter cette belle œuvre.

Je ne parle pas d'une décoration des murs; l'œil est habitué à voir la froide blancheur de leur nudité au-dessous de la richesse des caissons ornés qu'ils supportent. Des reliefs sculptés, des pilastres, si plats qu'ils fussent, étrangleraient encore cette montée déjà étroite, et, sans parler de la difficulté de composition que donnerait la rapidité de leur ligne diagonale, qui suit la montée des degrés, une décoration peinte, fût-elle en camaïeu, ou des tapisseries, dans quelque gamme sobre et pâle qu'on s'efforçât de les tenir, ne pourraient pas ne pas rétrécir l'escalier en l'assombrissant et ne pas distraire de l'épanouissement du plafond. Il est probable que les murs du temps de Henri II n'étaient pas aussi nus que ceux d'aujourd'hui, mais il n'y a là-dessus aucune donnée. On pourrait se réduire à une décoration monumentale gravée en creux comme le pavé de Sienne; mais peut-être vaut-il mieux s'en tenir à ce qui est que de s'exposer au péril d'être nuisible à la grâce de ce plafond.

Il s'agirait de faire ailleurs une seconde décoration, qui serait le complément naturel et forcé de la première. Dans le pavillon central, dit de l'Horloge, fait pour la Chapelle qui n'a jamais été terminée et qui est maintenant coupée en étages, la galerie, qui sert de passage et par laquelle on entre dans la salle des Bronzes antiques, est inachevée, de même que le second escalier qui est à sa droite et qu'on appelle l'escalier de Henri IV. Les pilastres du passage, les corniches, ne sont qu'épanelés; les bas-reliefs au-dessus des portes sont restés à l'état de pierres d'attente, et la voûte de l'escalier est aussi nue que les murailles sur lesquelles elle s'appuie. Comme plan et comme construction, les deux escaliers sont semblables; ils devraient l'être aussi comme ornementation. Ce qui s'impose, c'est de suivre le parti de l'escalier de Henri II, de répéter les compartiments de ses caissons et de les entourer des mêmes motifs ornementaux; l'ensemble est trop parfait pour qu'on puisse trouver mieux. Mais il faudrait, en restant dans le style, ne pas copier servilement les parties sculptées et les inventer pour le nouvel escalier. Celui de Henri II est le triomphe de Diane; elle en occupe le centre et c'est sa présence maîtresse qui a donné les motifs secondaires des attributs de la chasse et des croissants. Rubens, dans le Mariage de la Galerie du Luxembourg, a représenté la Reine et Henri IV sous les traits de Junon et de Jupiter. C'est cette donnée mythologique et contemporaine qu'il conviendrait d'adopter. Au centre, à la place de Diane, on mettrait Marie de

Médicis en Junon, et les motifs accessoires ne seraient pas difficiles à trouver. Pour Junon on a le paon, le fruit et les branches du grenadier qui lui était consacré, son char traîné par un lion, les chèvres qu'on lui offrait en sacrifice, son diadème, son sceptre surmonté d'un coucou; pour Jupiter, l'aigle, la foudre, la patère, la corne d'abondance, la Victoire. Enfin les couronnes royales, l'épée couronnée posée sur la main de justice et le sceptre en sautoir, qui est la devise de Henri IV : *Duo protegit unus* (une seule épée protège deux royaumes), des palmes, des branches de laurier et les deux lettres H et M, tantôt seules, tantôt en monogramme, donneraient tous les motifs dont on aurait besoin. Le nouvel escalier serait ainsi le pendant de l'autre, en étant à la fois pareil et différent; M. Guillaume, l'architecte actuel du Louvre, ne serait pas embarrassé pour mener à bien cette restitution, qui serait aussi une œuvre nouvelle.

XIV.

La fantaisie de la légende s'est plus d'une fois attachée aux artistes, et la peinture anecdotique ne s'est pas fait faute de la suivre. Ainsi le conte de Léonard mourant dans les bras de François Ier, celui du Corrège expirant sous le poids d'un sac de gros sous, et l'épée de duel d'Eustache Le Sueur. Pour Jean Goujon ne s'est-il pas trouvé, au Salon de 1855 (*risum teneatis, amici*) un peintre qui a exposé *Jean Goujon recevant l'Ordre du Saint-Esprit de la main du duc d'Anjou dans l'église Saint-Eustache?* Mais il y en a plus d'un qui l'a représenté frappé sur son échafaud et laissant de sa main défaillante tomber son marteau. Il faudrait une trop longue bibliographie pour citer tous ceux qui ont à l'envi répété cette bourde, qui est partout, et le seul point curieux serait de remonter à celui qui l'a mise le premier en circulation. Les uns se contentent de le faire mourir sur un échafaudage du Louvre; d'autres changent le lieu de la scène et la mettent à la fontaine des Innocents. Seulement ceux qui en savent la date ajoutent, avec un aplomb merveilleux, que Goujon était occupé à y faire des restaurations. Enfin un dernier, pour avoir l'air d'être mieux informé en disant tout autre chose, va jusqu'à nous conter que Goujon fut tué dans l'hôtel du comte de Poitou, rue de la Harpe, pendant qu'il y travaillait à la décoration de la cour intérieure. Comment peut-on oser inventer et mentir à ce point? Il est cependant

si honnêtement simple d'ignorer ce qu'on ne sait pas et de ne pas dire ce qu'on ignore.

Dans une courte notice que M. de Longpérier a consacrée en 1836 à Goujon dans le *Plutarque français* et récemment réimprimée dans ses *Œuvres*, il avait pourtant fait remarquer, avec beaucoup de bon sens, que, si Goujon avait été tué à la Saint-Barthélemy, son nom ne manquerait pas de se trouver dans le *Martyrologe* de Crespin et que son absence était une bien grande présomption de fausseté. Dans les *Archives de l'art français* de 1858, j'ai relevé avec soin tous les noms d'artistes et même d'artisans massacrés à la Saint-Barthélemy à Paris et dans les grandes villes de province, et à côté de ces noms ignorés celui de Jean Goujon aurait fait fort bonne figure. Pour être négative, la preuve, qui se complétait par la production de la date dernière de 1562, était déjà bien considérable, et, dans le monde spécial de l'érudition, la démonstration était faite.

Malgré tout, il resterait toujours à expliquer comment on avait pu arriver à bâtir la légende; il n'est peut-être pas impossible d'en expliquer la genèse. M. Berty a remarqué, à l'état de curiosité, qu'on trouvait, dans le *Martyrologe* de Crespin, un homonyme complet du sculpteur, un Jean Goujon, de Troyes, ouvrier en laine, pendu pour hérésie le 5 décembre 1562. Ne peut-on pas aller plus loin et y voir l'origine de l'erreur? Un premier remarque un Jean Goujon, protestant, mort pour sa foi; un second le confond avec le sculpteur; un troisième ne voit que la Saint-Barthélemy où il ait pu mourir, et voilà comment on écrit l'histoire. C'est même uniquement pour cela que Goujon figure dans la première édition de la *Biographie protestante;* on pourra le maintenir dans la seconde d'après une preuve plus sérieuse.

XV.

C'est ici que je suis heureux de laisser la parole à M. Tommaso Sandonnini. Après avoir rapidement parlé de la vie de Jean Goujon d'après les livres courants, qui ne sont pas toujours de bons guides, et avoir rappelé qu'en France les documents sur lui s'arrêtent à 1562, il ajoute justement qu'en réalité ce n'était pas qu'il fût déjà mort, mais qu'il avait quitté la France, et je transcris maintenant le texte même de sa précieuse communication.

COMMUNICATION DE M. SANDONNINI.

« Une pièce authentique, rencontrée par moi dans les Archives de Modène, donne du voyage de Jean Goujon et de sa mort en Italie une preuve qui ne peut pas être contestée. Sachant combien d'obscurités enveloppent l'histoire de ce grand artiste français, j'en pris note avec beaucoup de satisfaction.

« J'examinais dans un autre but les nombreux registres qui contiennent les procès faits par le Saint-Office de Modène; mon attention fut attirée par celui fait à un Français du nom de Laurent Penis, de Fontainebleau, graveur en bois et en cuivre. C'est un nom peu connu. Zani, qui a connu tant de noms et tant de gravures, l'a cependant relevé. Dans son XVII[e] volume, il cite Laurent Pennis, de Paris, graveur, en disant qu'il vivait en 1550. La date résulte évidemment d'une appréciation du style, mais le nom et l'indication de Paris ne peuvent venir que d'une signature sur une estampe. Elle confirme le nom même; on aurait pu se demander s'il ne s'agissait pas d'un Pencz ou d'un Penni, de la famille du Luca qui a travaillé à Fontainebleau. L'*s* de *Penis*, quoiqu'elle puisse être la marque du pluriel, des *Pennis*, est cependant si caractéristique qu'on doit hésiter à le rattacher au Penni de Fontainebleau. Le greffier italien ne peut avoir écrit cette *s* que parce qu'on la prononçait.

« En tous cas celui-ci avait quitté sa patrie encore enfant; il avait été en Suisse, à Genève et à Bâle; il était ensuite passé en Italie et s'était arrêté à Milan, à Plaisance et enfin à Modène auprès des frères Jean-François et Christophe Bertelli, graveurs et surtout éditeurs de gravures à la façon de Salamanca et de Lafreri, qui achetaient de vieilles planches et en faisaient faire au besoin de nouvelles, qu'ils signaient toutes du nom de leur maison.

« Laurent Penis les quitta pour aller à Bologne. Après y avoir habité huit ou dix mois il finit par retourner à Modène chez ses anciens maîtres, et ceux-ci, quelques années après, le dénoncèrent à l'Inquisition comme hérétique. Une fois en prison, l'Inquisition procéda contre lui, et il fut condamné à sept ans de galères, sans préjudice de peines secondaires.

« Or, dans ce procès, il y a trois mentions de Jean Goujon. Le Père Inquisiteur ayant demandé à Penis combien de temps il avait demeuré à Bologne, il répond :

Padre, io credo esservi stato 9 o 10 mesi et stava da per me, ora da

San Georgio in casa di Antonio d'Alexio, ora alla piazzola di San Michele in casa di Maestro Gio. Goggion, Francese, intagliatore de releve, da San Mamolo in casa d'una vedova. — Je crois être resté à Bologne neuf ou dix mois, et je demeurais chez moi, d'abord près de Saint-Georges dans la maison d'Antonio d'Alexio, ensuite à la petite place de Saint-Michel, chez maître Jean Goggion, Français, tailleur de relief, près Saint-Mamolo, dans la maison d'une veuve.

« Le 9 décembre, dans la suite de l'interrogatoire, il dénonce la complicité de Pierre de Toulouse, *che faceva delli horlogi in Bologne* et parlait de matières hérétiques, *et hor se gli trovo presente Maestro Jo. Gozzon, Francese, hora morto, hor Maestro Giordano da Parigi, barbagiero, che sta adesso à Napoli. — Une fois, était présent Maître Jean Gozzon, Français, aujourd'hui mort, une fois Maître Jourdain de Paris, barbier, qui demeure à présent à Naples.*

« Le lendemain, Laurent Penis est interrogé de nouveau sur ses complices et il répond :

Non cognosco alcuno che adesso si trovi in questi paesi, et quel Francese del quale dizzi hieri (c'est-à-dire Pierre de Toulouse) *se ne parti da Bologna per andar in Franza, et l'accompagnazzimo, io et quel Maestro Jan Guzon, et molti altri Francesi, et un orefice d'Ongaria, di statura piccola, il quale ando a Napoli con Maestro Zordan, Francese gia nominato. — Je n'en sais aucun qui soit à présent dans ce pays. Ce Français dont je parlais hier a quitté Bologne pour aller en France, et nous l'avons accompagné, moi, ce Maître Jean Goujon, beaucoup d'autres Français, et un orfèvre hongrois, de petite taille, qui est allé à Naples avec le Maître Jourdain, Français, déjà nommé.*

« Ce nom de *Goggion*, *Gozzon*, *Guzon* me fit aussitôt penser à Jean Goujon, l'auteur des célèbres travaux du Louvre. Mais n'était-il pas mort à la Saint-Barthélemy, ou bien des années avant, suivant l'opinion de ceux qui se refusaient à accepter l'affirmation légendaire?

« Un examen plus attentif dissipa tous mes doutes. L'artiste nommé par Laurent Penis ne pouvait être que le sculpteur Jean Goujon. Le nom de famille, le nom de baptême, la patrie, la profession, tout indiquait qu'il ne pouvait s'agir que de lui.

« Les différences orthographiques avec lesquelles son nom est écrit ne sont pas de nature à conduire à une conclusion contraire. Elles viennent de ce que le nom de Goujon est une fois traduit en italien, et est une autre fois écrit avec les lettres dont le son se rapproche le plus de sa prononciation en français. En effet, dans les mots français qu'on fait passer en italien, le *j* correspond à la syllabe *gi*. On traduira

Dijon par *Digione*, *Jean* par *Gian*, *jamais* par *giammai*, et de même *Goujon* par *Gugion* ou *Gogion*.

« C'était tout naturel à cette époque. Dans un procès fait en 1568 devant le même tribunal du Saint-Office à un autre Français, Robert de Fuchis, d'Arras, serviteur du maître de l'hôtel de Mme Renée de France, duchesse de Ferrare, l'accusé dénonce comme son maître en ses erreurs le secrétaire de la duchesse, Lyon Jamet, l'ami de Clément Marot, qui, rentré en France avec la duchesse, y était mort en 1561, et il dit de lui : *Credo si chiami Leone Giametto*.

« Il est aussi très facile de comprendre que le chancelier de l'Inquisition ait, une autre fois, écrit *Guzon*. Ayant à rédiger le procès-verbal et à noter les réponses de l'accusé, il ne prenait pas toujours le soin et le temps de traduire en italien le nom français. Il l'écrivait tel qu'il l'entendait prononcer par Penis. C'est pour une raison analogue que l'on trouve écrit indifféremment *Gian* ou *Zan;* le son du *j* français, et les grammaires le disent, n'existe pas dans la langue italienne; néanmoins il se rapproche de celui du *z*, et c'est par cette lettre que le chancelier le traduit à l'occasion.

« Voici donc des mentions de Goujon qui d'un côté sont postérieures à septembre 1562 et, de l'autre, sont la première preuve documentaire de la fausseté de la tradition de sa mort tragique. Mais, pour savoir l'année précise, ou pour approcher le plus possible de la date du séjour de Goujon à Bologne, il faut nous reporter à d'autres détails du procès de Penis.

« Dans son premier interrogatoire du 19 novembre 1568, il dit être venu en Italie à la fin de 1559. Il était allé d'abord à Milan, s'était ensuite arrêté à Plaisance un an et demi, et c'est dans la seconde moitié de 1561 qu'il était entré à Modène chez les Bertelli. Il n'habita que peu de temps chez eux et voulut aller à Bologne, mais il n'y demeura que huit ou dix mois, et retourna auprès d'eux.

« Or on se rend facilement compte de la date de son départ pour Bologne et de son retour à Modène, par ce qu'il en dit lui-même. Le 24 novembre 1568, interrogé par le Père Inquisiteur sur ce qu'il ne confessait pas, il répond : *Perche portava allora collera alli Bertelli, li quali levavano il mio nome delle figure fatti da me in ramo et gli ponevano il suo. — Parce que j'étais alors en colère contre les Bertelli, qui ôtaient mon nom des figures de cuivre faites par moi et le remplaçaient par le leur*, ce qui fut cause entre Penis et Jean-François Bertelli d'une sérieuse altercation, à la suite de laquelle le graveur français quitta leur service et alla travailler chez lui. Le 10 décembre on lui

demande à quelle époque il avait quitté les Bertelli et il répond : *Io me ne partii d'agosto, o di luio, et credo che sara tre anni a questo agosto che venira. — Je les quittai en août ou en juillet, et je crois qu'il y aura trois ans au mois d'août qui viendra,* c'est-à-dire au prochain mois d'août 1569. La même indication est donnée par Jean-François Bertelli; interrogé sur le même fait, il répond : *Deve esser stato circa doi anni fa, e fu d'estate. — Il doit y avoir aux environs de deux ans, et ce fut en été.*

« La querelle avait donc eu lieu dans l'été de 1566, et, puisque le Penis avoue avoir prononcé les propositions dont il était accusé un an et demi et plus avant l'altercation et immédiatement après son retour de Bologne, il s'ensuit qu'il avait, pour retourner chez les Bertelli, quitté cette ville à la fin de 1564 ou au plus tard au commencement de 1565. Puisqu'il est resté à Bologne environ dix mois, il y était allé à la fin de 1563 ou au commencement de 1564. Jean Goujon se trouvait donc en 1563 à Bologne, où il habitait sur la petite place de Saint-Michel près Saint-Mamolo, et le Penis demeura plusieurs mois avec lui.

« Ces dates, comme on voit, concordent parfaitement avec la disparition en France de Goujon, qui se constate précisément à la suite du mois de septembre 1562. Enfin, en 1568, Goujon était déjà mort; nous savons que le Penis, en le nommant, le dit *hora morto*. Par suite il est très probable qu'il mourut à Bologne; il est certain que sa mort doit être placée entre 1564 et 1568.

« Il résulte encore des déclarations de Penis que nous nous trouvons connaître les noms de quelques-uns des compatriotes de Goujon, avec lesquels il était lié à Bologne et qui étaient avec lui en communauté d'idées religieuses. Seulement à propos de Pierre de Toulouse, qui, inquiété par l'Inquisition, quitta Bologne pour retourner en France, il ne faut pas croire que Goujon et Penis allèrent avec lui jusqu'à Toulouse, à cause de la phrase déjà citée : *L'accompagnazzimo, io, et quel Maestro Jan Guzon, et molti Francesi, et un orefice d'Ongaria... il quale ando a Napoli con Messer Zordan Francese.* Cela veut dire tout simplement que, quand Pierre quitta Bologne, Goujon, Penis, un certain nombre d'autres Français et un orfèvre hongrois, selon une habitude fréquente en Italie, lui firent la conduite en l'accompagnant quelque temps en dehors de la ville. Il faut remarquer que Penis ne chargeait personne qui pût être recherché par le Saint-Office, puisque Goujon était mort, Pierre de Toulouse en France, l'orfèvre hongrois et Messer Jourdain à Naples, et qu'il ne dit pas le

nom des autres Français, probablement parce qu'il pouvait s'en trouver encore à Bologne.

« Avec la ferme conviction que Goujon était mort à Bologne, ce que fait penser la promptitude avec laquelle son décès fut connu de Laurent Penis, je commençai des recherches dans cette ville, avec l'espérance de pouvoir ajouter aux maigres mentions des Archives de Modène. Mon espoir a été trompé. Les diligentes recherches de l'honorable directeur des Archives d'État à Bologne n'aboutirent qu'à un résultat négatif; on ne trouva rien sur Jean Goujon. Pour arriver, s'il était possible, à la date de sa mort, comme la petite place de Saint-Michel, aujourd'hui disparue, était probablement sur la paroisse de Saint-Procul ou sur celle de Saint-Paul, je fis alors des recherches dans les archives de ces deux paroisses; mais les registres mortuaires de la première ne commencent qu'en 1584, ceux de la seconde qu'en 1583, et dans toutes les deux les registres des âmes commencent plus tard encore.

« Comme Jean Goujon pouvait, pendant son séjour à Bologne, avoir eu besoin de faire quelque acte nécessitant l'intervention d'un notaire, les Archives des actes notariaux semblaient pouvoir contenir quelques mentions se rapportant à lui. Je m'adressai au conservateur de ces Archives; mais l'examen des *Index généraux* de 1560 à 1570 inclusivement, index qui à cette époque offrent l'indication des noms, n'en a offert aucun sous les noms de *Goujon*, *Goggion*, *Guzon*, *Gozon*. L'insuccès de ces recherches ne m'a pas étonné. En ces matières le hasard est souvent plus heureux que la recherche, même la plus soigneuse. L'archiviste de Modène aurait-il jamais pu répondre affirmativement à celui qui lui aurait demandé des documents sur Jean Goujon? Quelle personne aurait pu deviner que, dans les nombreux procès de l'Inquisition, il y en eût un dans lequel le célèbre sculpteur était nommé incidemment?

« A cause de ces difficultés, j'ai la ferme conviction qu'il doit y avoir à Bologne des documents qui pourront donner plus de lumières sur le temps que Goujon a passé en Italie. Son séjour à Bologne est suffisamment long pour qu'il y ait fait des travaux, et, si cela était, l'on en pourra trouver la trace dans les livres de dépenses de l'ancienne Communauté, de quelque Corporation ou même de simples particuliers. Des recherches dans ce sens pourraient arriver à faire connaître l'existence de quelque œuvre du Maître français, que l'on considère aujourd'hui comme d'auteur inconnu ou que l'on a mise à tort sous le nom d'un autre.

« Personne ne s'étonnera que le Penis appelle le Goujon *intagliatore di releve;* c'était une façon de parler ordinaire. Dans une Chronique contemporaine c'est ainsi qu'on appelle Guido Mazzoni, le célèbre sculpteur en terre ; *homo primo nel far di relevo*, et les mots *intagliatore di releve* conviennent très bien à Goujon, célèbre par son intelligence du bas-relief appliqué à l'embellissement de l'architecture, comme le prouvent ses beaux travaux de la cour du Louvre.

« Mais quelle cause poussa Jean Goujon à quitter sa patrie à un âge déjà avancé, quand sa réputation était assurée, quand le travail ne lui manquait pas et quand le désir de se perfectionner davantage ne le devait plus tourmenter? L'année dans laquelle on perd sa trace en France et ses relations à Bologne avec des personnes suspectes en matière de foi et de religion en donnent une explication tout à fait sérieuse. En France, l'édit de janvier 1562 accordait aux huguenots un certain nombre de privilèges, mais, sans entrer dans le détail des événements politiques, le massacre de Vassy et la victoire de Guise à la bataille de Dreux montrèrent à quel degré les passions étaient surexcitées et les protestants menacés, surtout à Paris, où l'exécution de l'édit fut suspendue pour condescendre à la passion catholique de la population de Paris. Le séjour en devenait par là peu sûr pour les protestants, et Goujon, que l'on a vu à Bologne en rapport familier avec des hommes suspects et accusés d'hérésie, était donc plus que porté vers les idées calvinistes puisqu'il en faisait profession publique et qu'il ne craignait pas de chercher à les entretenir et à les répandre. Il est alors naturel qu'il ait pensé, pour sa sûreté, à quitter un pays qui lui déniait l'exercice de sa religion et où sa vie était menacée.

« C'est pour cela qu'il résolut, en s'expatriant, d'aller en Italie qu'il n'avait pas vue, qu'on considérait alors comme la mère des beaux-arts, et qui, malgré son expérience, pouvait la fortifier et la grandir encore, en même temps que sa qualité d'étranger pouvait lui faire espérer d'y vivre tranquille en cachant ses opinions. De plus on comprend qu'il ait choisi Bologne de préférence à toute autre ville. Les rapports intimes qu'il ne pouvait pas ne pas avoir eus avec le Primatice et les autres peintres bolonais appelés par celui-ci en France devaient l'attirer particulièrement dans cette ville. Plusieurs autres Français y avaient fixé leur résidence, et les communications avec leur patrie étaient suffisamment fréquentes. Le Primatice et l'Abbate revenaient en Italie pour retourner ensuite à leur nouvelle patrie d'adoption. Goujon pourrait aussi avoir été conseillé par le

Primatice pour le choix de Bologne, si même ils ne firent pas le voyage ensemble.

« En effet, dans le temps même où Jean Goujon quittait son pays, le peintre bolonais a fait un voyage dans son pays natal. Primatice, cité dans les comptes royaux dès 1533, avait été appelé en France en 1531; il avait été envoyé par François Ier à Rome en 1541, et il en avait été rappelé la même année à la mort de Rosso. Depuis lors il figure dans tous les comptes de 1541 à décembre 1561, et y reparaît d'octobre 1562 à 1570, époque de sa mort. On sait la cause de cette interruption. Il fit, le 20 janvier 1562 (1563, nouveau style), à Saint-Germain-en-Laye, son testament, publié par le docteur Gaye d'après l'original en parchemin conservé à S.-Pétrone de Bologne, et cet acte avait eu pour cause son voyage récent dans son pays. Puisqu'il reparaît dans les comptes français en octobre 1562, c'est donc en cette année que le Vasari le vit à Bologne et lui fit en personne une recommandation.

« De toutes façons, si le Primatice, retournant pour quelques mois dans sa patrie, n'a pas eu l'artiste français pour compagnon de voyage, il est évident qu'il l'y précéda ou l'y suivit à peu de distance.

« Voici, dit en terminant, M. Sandonnini, ce que j'ai pu recueillir sur le plus célèbre sculpteur de la Renaissance française. De plus longues recherches donneraient peut-être de nouveaux résultats. Je serais bien heureux si le peu que j'ai trouvé devenait un fil qui pût conduire à mieux connaître l'histoire des dernières années de Jean Goujon. »

XVI.

M. Sandonnini a raison; Goujon n'a pas pu ne pas travailler en Italie. Avant que je ne connusse ses documents, M. Courajod, revenant d'Italie, m'avait parlé de bas-reliefs d'évangélistes si prochains de ceux de Goujon qu'il y aurait à se demander si Goujon ne serait pas le copiste ou l'élève de leur auteur, ou si celui-ci n'a pas imité ceux du Maître français. Ils sont bien authentiquement du Montorsoli et se trouvent à Gênes, à San-Matteo, l'église des Doria. Comme Montorsoli est venu en France, il a pu connaître le jubé de Saint-Germain et l'autel d'Écouen; les dates de son voyage et celles de ses sculptures pour les Doria seraient donc à serrer de près.

Ce qui est encore plus important c'est que M. Sandonnini vient d'apporter à la biographie de Goujon de nouveaux faits, maintenant

acquis d'une façon indéniable. Goujon s'est expatrié en 1562; il s'est fixé à Bologne, et c'est là qu'il doit être mort de 1564 à 1568[1], en tenant pour sincère, bien entendu, la déclaration de Laurent Penis devant le tribunal de Modène. Le style suffisait déjà pour ne pas accepter bien des œuvres qui lui ont été attribuées à tort, mais la date formelle permet d'en exclure d'autres sans discussion. J'en citerai deux qui sont dans ce cas.

Sauval, et son témoignage était d'un poids d'autant plus grand que les sculptures n'existent plus depuis longtemps, donne à Goujon les ornements de deux boucheries couvertes du Marché-Neuf à côté de Saint-Pierre-aux-Bœufs et à la tête du pont Saint-Michel. Commencées par Henri II en 1558, elles ne furent finies et « parfaites » que dix ans après, ainsi qu'il résultait d'une inscription. Comme les ornements sont forcément l'ouvrage de la fin des travaux, ils étaient de 1567 ou 1568. Ils pouvaient être dignes de Goujon, mais ils n'étaient pas de lui.

Les historiens de Paris lui ont aussi attribué la pyramide élevée sur la place rasée de la maison d'un protestant. Il serait étonnant qu'un coreligionnaire se fût chargé d'un monument de défi élevé à l'encontre de sa foi; mais, Philippe de Gastine ayant été pendu en 1571, il ne peut être question de Jean Goujon, mort depuis plus de sept ans.

Pour résumer en quelques lignes ce qui n'est déjà qu'un résumé, voici les faits authentiques de sa vie.

Il travaille pour Saint-Maclou et à la cathédrale de Rouen en 1541 et 1542 et c'est ce qui permet de lui supposer une origine normande. Il fait les sculptures du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois en 1544, celles d'Écouen avant 1547, date de la publication du Vitruve, celles de la fontaine des Innocents en 1548 et 1549, celles de Carnavalet vers 1550, celles du château d'Anet à la même époque, qui est celle de sa plus grande force, celles du Louvre de 1550 à 1562. Il quitte alors la France et doit mourir à Bologne entre 1564 et 1568. Quoique ce soit déjà beaucoup, ce n'est pas assez, et nous ignorons plus que nous ne connaissons. Malheureusement la France s'est contentée, du XIIe au XVIe siècle, d'avoir de grands architectes et de grands sculpteurs, sans avoir eu pour eux la piété et la justice patriotiques que l'Italie a eu raison de ne pas marchander aux siens. Les maîtres de notre moyen âge et de notre Renaissance n'ont pas eu de Vasari.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

1. Bien *avant* la Saint-Barthélemy et non pas *après*, comme une erreur typographique nous l'a fait dire dans notre précédent article.



L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ

PLAFOND PEINT, PAR M. PAUL BAUDRY

POUR LE CHATEAU DE CHANTILLY



UJOURD'HUI, lorsqu'un peintre illustre a terminé un tableau, on convie le public à le voir. Il se trouve à point un intermédiaire obligeant qui met en présence les toiles et les amateurs. La précaution n'est pas inutile; qui sait s'ils se retrouveront au milieu des hasards de la vie? Le chef-d'œuvre s'en ira peut-être au delà des mers, ou on l'enfermera au fond d'une galerie impénétrable. Grâce à M. Sedelmeyer, nous avons vu les tableaux de M. Munckaczy. M. Petit a ouvert sa galerie l'an dernier à l'*Amour et Psyché* de M. Baudry, et hier à une suite de paysages au pastel de M. Duez, les plus jolies impressions de Villerville. Enfin aux premiers jours du mois de décembre on pouvait retrouver à la galerie Sedelmeyer M. Baudry qui retraçait un nouvel épisode de l'histoire de Psyché à qui il demeure fidèle. Le sujet du plafond, peint pour le château de Chantilly, est l'*Enlèvement de Psyché par Mercure*. Il la conduit dans l'Olympe où elle va jouir d'un bonheur éternel et inspirer à jamais poètes, peintres et musiciens. Quel dommage que les tableaux qu'ont





Imp. Eudes

L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ

(Plafond de M. P. Baudry peint pour le Château de Chantilly)

Gazette des Beaux Arts

Heliog. Boussod Valadon & Cie

inspirés à M. Baudry les amours de Psyché et d'Eros soient ainsi dispersés loin les uns des autres : les *Noces* en Amérique chez M. Van der Bilt, l'*Enlèvement* à Chantilly, des scènes diverses à l'hôtel Païva et je ne sais où le couple délicieux dont M. Guillaume Guizot a parlé si bien à nos lecteurs. Il serait facile de trouver quelques rapprochements entre Raphaël et M. Baudry, mais pas à propos de Psyché. M. Baudry n'a pas rencontré un Chigi et on ne lui a pas bâti de Farnésine. Plaignons-nous au point de vue de l'avenir, mais réjouissons-nous, pauvres amateurs contemporains, d'avoir notre part du régal. Nous quittons nos rues boueuses, notre ciel gris, et quand nous avons gravi quelques marches, soulevé un pan de draperie, quel coup de théâtre! Nous sommes en face d'un coin de ciel bleu marbré de nuages rosés, devant des dieux qui s'envolent. Tout est à souhait : des fauteuils pour s'asseoir, un tapis pour s'agenouiller suivant que notre admiration est béate ou respectueuse. Rien n'est là pour troubler. L'auteur est loin. On n'a point à se préoccuper de lui tourner un compliment, et lui, heureux absent, ne cherche pas de formules de remerciements. Ce qu'on n'est pas contraint de dire, rien ne nous empêche de l'écrire; et cependant comment espérer donner avec de l'encre et du papier une idée de ce qui nous a ravi? La gravure voisine s'acquittera mieux de la tâche; mais rendra-t-elle le moins du monde l'impression de cette atmosphère dorée par un petit reflet de l'aurore qui enveloppe les personnages, l'azur et les nuages? La couleur, tout harmonieuse et discrète qu'elle est, saute aux yeux. Elle les prend, les charme, et, grâce à ce premier regard jeté, on est dans un autre monde. En effet voici un génie terrestre, petit enfant ailé, dont on ne voit que le haut du corps. Les regards levés, les bras étendus, il dit adieu à Psyché. Nous ne la reverrons plus. Comment échapperait-elle à son solide conducteur? C'est Mercure lui-même qui vole en nous tournant le dos. On devine à l'effort de ses muscles qu'il tient haut et ferme son précieux fardeau. Il est impossible de dessiner plus largement que l'a fait M. Baudry le dos, les bras et les jambes. Les plantes de pied qui sont la partie la plus rapprochée du spectateur sont de vrais chefs-d'œuvre. Ces pieds provoqueront peut-être le même enthousiasme que ceux qu'Albert Dürer avait peints dans son *Tableau d'autel de Heller*. Notre ami et collaborateur M. Charles Ephrussi, dans le beau livre qu'il a consacré au Maître de Nuremberg, raconte qu'un Italien aussi enthousiaste que barbare avait offert cent couronnes pour obtenir le droit de découper dans le tableau les pieds de cet apôtre. Ceux

du Mercure sont en sûreté et je suis certain de la réponse que feraient à pareille offre Mgr le duc d'Aumale et M. Baudry.

Mercure a quelques vêtements : des jambières d'abord d'un velours violacé avec des broderies d'or et des ailes grises. Une draperie rose qui voile le bas du torse vient s'enrouler et servir de fond aux pieds et aux jambières, dont la droite me semble un peu trop noire. Pourquoi ce point sombre au milieu de toutes ces clartés? Est-il nécessaire pour faire comprendre le raccourci de la jambe et pour faire ressortir un de ces pieds merveilleux? Le profil perdu de Mercure a une expression plus joyeuse que divine. Le messager sait ce qu'il fait, et sa physionomie sera aussi railleuse quand il ira, comme nous le raconte Molière, demander à la Nuit de favoriser les amours de Jupiter et d'Alcmène. Ce vigoureux garçon, jeune et souriant, forme le plus joli contraste avec son délicieux fardeau. Qu'elle est ravissante, cette timide jeune fille, avec son œil baissé et sa bouche entr'ouverte! Comme elle croise chastement sur sa poitrine un voile de gaze diaphane! Il flotte autour d'elle, s'enroule dans ses cheveux et tombe jusqu'à ses pieds, chaussés de cothurnes dont on devine les légers treillages d'or que retient un bouton de turquoise. La robe est lilas, la tunique paille. On ne saurait rêver une harmonie plus douce et plus délicate. Le dernier personnage est le Zéphire qui fait face au spectateur et qui dirige le groupe charmant que nous avons essayé de décrire. Il appuie son bras droit sur l'épaule de Psyché. Il faut se rappeler qu'il est un dieu, pour penser qu'il pourrait ainsi retenir la jeune épousée dans le cas invraisemblable où Mercure la laisserait échapper de ses bras. La figure d'ensemble est un modèle de grâce et de légèreté. Fallait-il, pour qu'elle eût tant d'élégance, que les côtes fussent aussi développées et placées aussi bas? Simple question que je ne me permettrai pas de résoudre. Peut-être aussi pourrait-on ajouter à ces menues critiques quelques observations sur la coiffure de Mercure, dont le chapeau de feutre lilas et les ailes vertes sont un peu lourds.

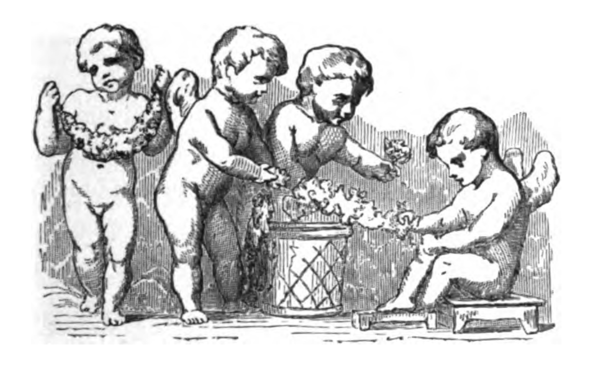
C'est par acquit de conscience que je soulève ces timides objections, c'est pour être bien assuré que devant une pareille œuvre j'ai gardé mon sang-froid. Il n'est pas mauvais, quand on admire si fort, de s'assurer qu'on est indépendant. M. Baudry peut avoir mal coiffé son Mercure ou trop développé les côtes de son Zéphire, peu importe; il a fait un magnifique plafond, une œuvre à ajouter à une si belle liste.

On se prend vite de passion pour une pareille Psyché et on ne peut sans regrets la voir partir aux bras de Mercure. Que deviendront-

ils? Ne les verrons-nous jamais? Eh bien! cette tristesse où nous jette la séparation, nous l'avons à moitié. Nous savons où s'en va le plafond de M. Baudry. Le château de Chantilly, auquel il apporte un ornement de plus, est accessible au public. On obtient la faveur de le visiter et plus d'un solliciteur ira revoir Psyché dans la rotonde que décorent des dessins de Prud'hon, au plafond de laquelle M. Baudry avait déjà travaillé et qu'il couronne aujourd'hui si magnifiquement.

Les heureux visiteurs du château de Mgr le duc d'Aumale pourront revenir à M. Baudry quand ils auront admiré la merveilleuse série de vitraux qui représentent l'histoire de Psyché. Ils pourront voir qu'à quelques siècles de distance les mêmes sujets offrent un même intérêt, et que Psyché et Mercure peuvent encore paraître vivants. La modernité, comme on dit aujourd'hui, c'est le talent qui la fait. On a beau chercher pour modèles l'épicière d'en face et le commissionnaire du coin, si l'on ne sait pas son métier on ne représente pas mieux la nature qu'en évoquant les figures éternelles d'Eros et de Psyché. Ce qu'il faut, c'est savoir peindre et dessiner. J'emprunte cette vérité à M. de la Palisse. Il me prêtera bien celle-ci : M. Baudry est un très grand peintre.

ARTHUR BAIGNÈRES.



8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE MODERNES



Dans le courant du mois de septembre dernier, le directeur d'une de nos plus importantes manufactures de porcelaine, M. Ch. Haviland, a publié une brochure [1] qui, sous une apparence modeste, touche à des questions d'un ordre assez élevé, et dont on a beaucoup parlé, non seulement dans le monde spécial des céramistes, mais chez tous ceux — et ils sont encore nombreux, heureusement — qui s'intéressent aux progrès de nos industries de luxe et dont les efforts tendent à conserver à la France la supériorité qu'elle s'est si justement acquise dans tout ce qui touche aux arts décoratifs.

Dans la première moitié de son travail, rédigé sous forme de lettres adressées au directeur de Sèvres, M. Haviland prend à partie notre grande manufacture de porcelaines et s'efforce d'en démontrer l'inutilité au point de vue de l'influence qu'elle peut, dans les conditions actuelles de son organisation, exercer sur la production industrielle et artistique de la céramique française; la conclusion de la

1. *Les Manufactures nationales et les arts du mobilier*, br. in-8° de 38 pages. — Paris, imprimerie de A. Quantin.

démonstration tentée par M. Haviland devait être alors, et est, naturellement, la suppression de la manufacture nationale, ou tout au moins sa transformation en école professionnelle chargée de former des artistes céramistes et, surtout, de bons contremaîtres, école à laquelle il propose d'adjoindre un laboratoire d'essais et d'analyses mis à la disposition des fabricants.

Bien que certaines des critiques de M. Haviland puissent paraître fondées, nous ne voulons pas entrer ici dans un si gros débat; nous n'avons pas à défendre la manufacture de Sèvres contre les attaques souvent excessives auxquelles de tous temps elle a été en butte et nous ne parlerions pas de cette brochure si son auteur n'y avait joint quelques considérations sur l'état d'infériorité relative de la céramique française actuelle comparée à celle des nations voisines, notamment de l'Angleterre et de l'Allemagne, et n'avait indiqué un moyen qu'il croit propre à relever le niveau de cette industrie, et qui, au premier abord, paraît avoir séduit plusieurs fabricants.

Après avoir constaté, ce qui est indéniable, que certains pays étrangers, surtout l'Allemagne, produisent à meilleur marché que nous, et que, sous ce rapport, nous ne pouvons lutter avec eux, l'auteur arrive à cette conclusion qu'il faut « de toute nécessité que l'industrie française soit supérieure à toutes les industries étrangères par la qualité, par la forme et par l'ornementation de ses produits; et si, — ajoute-t-il, — l'industrie française ne peut maintenir indéfiniment cette triple supériorité de forme, de qualité et d'ornementation, il faut qu'elle meure ».

Pour obtenir ce résultat, M. Haviland propose ce qu'il appelle « un moyen nouveau, un petit moyen », c'est-à-dire une exposition annuelle des produits de l'industrie française.

« Que les fabricants de produits artistiques, dit-il, fassent *exactement* ce que font les artistes, peintres et sculpteurs, et que l'État fasse pour les artistes peignant ou sculptant dans les ateliers de nos fabriques *exactement* ce qu'il fait pour les artistes peignant avec de l'huile sur des toiles et pour ceux qui reproduisent en plâtre, en marbre ou en bronze des femmes nues perchées sur une jambe. »

Tel est le « moyen nouveau » proposé par M. Haviland.

Nous regrettons de n'être pas d'accord avec lui et avec ceux qui l'ont suivi dans cette voie et qui se proposent d'en demander l'application prochaine, mais ce moyen nous semble à peu près impraticable et ne donnerait pas, en tout cas, les résultats qu'en attend son auteur.

Il est impraticable, parce que les conditions de production ne sont

pas, pour les industriels, les mêmes que pour les artistes « peignant avec de l'huile » ou sculptant « des femmes nues perchées sur une jambe ». Le peintre et le sculpteur trouvent en eux seuls, dans leur propre talent, les moyens d'exécution de l'œuvre qu'ils ont conçue, et cette œuvre, si importante qu'elle soit, n'exige pas une mise de fonds bien considérable; ils n'ont derrière eux ni responsabilité commerciale, ni capitaux engagés, ni ce nombreux personnel d'ouvriers de tout genre qu'il faut alimenter journellement sous peine de fermer les ateliers; l'artiste peut produire facilement un et même plusieurs tableaux ou statues pendant les douze mois qui séparent un Salon de celui qui l'a précédé, l'industriel ne peut que rarement et à des intervalles éloignés créer des modèles nouveaux, ayant ce caractère « absolument et exclusivement artistique » que demande M. Haviland, et véritablement dignes d'une exposition. Tous nos grands fabricants savent ce que leur coûtent les expositions universelles qui n'ont lieu cependant, en France, que tous les onze ou douze ans, et, dans l'impossibilité où ils sont de renouveler souvent des efforts aussi onéreux, ce sont, la plupart du temps, les œuvres, généralement invendues et fabriquées en vue de ces expositions, qu'ils sont forcés d'envoyer aux expositions internationales auxquelles les convient dans l'intervalle les nations étrangères.

A vrai dire, M. Haviland demande surtout ces expositions annuelles pour « les artistes peignant ou sculptant dans les ateliers des fabriques », mais c'est là, principalement, où nous pensons qu'il est dans l'erreur.

Les artistes, peintres ou sculpteurs, des fabriques sont généralement des artistes en quelque sorte impersonnels, ne s'appartenant pas et devant exclusivement aux fabricants auxquels ils se sont attachés le produit de leur talent et le résultat de leurs efforts, et cela d'autant mieux que ce sont ces fabricants qui leur fournissent la matière, métal, bois ou terre, qu'ils sont appelés à décorer.

Leurs noms sont quelquefois, — pas toujours, — mentionnés dans les expositions, et ils obtiennent, comme *collaborateurs*, des récompenses souvent élevées; mais nous ne pensons pas, au moins en ce qui concerne la céramique qui nous occupe actuellement, qu'aucun fabricant de porcelaine ou de faïence d'art, M. Haviland tout le premier, consentît à laisser exposer, sous le nom de l'artiste qui en aurait conçu la forme et exécuté la décoration, un vase ou un service sortis de leurs fours, pas plus qu'ils ne laisseraient envoyer aux Salons annuels d'art décoratif des projets ou des modèles créés pour

eux par leurs dessinateurs et qu'un concurrent peu scrupuleux pourrait copier ou imiter avant qu'ils ne les aient eux-mêmes exécutés.

Du reste, l'essai de ces Salons annuels a été tenté pendant deux années, en 1882 et en 1883, par les soins de l'Union centrale des arts décoratifs et, malgré les appels qui avaient été adressés aux fabricants



PLAT DE PORCELAINE, DÉCORÉ D'ÉMAUX EN RELIEF.

(Exposé par M. Dock.)

et aux dessinateurs industriels, le résultat en a été si médiocre, pour ne pas dire si nul, que l'on a dû renoncer à faire une troisième expérience. Et cependant, il y avait là tous les éléments de réussite que demande M. Haviland dans son projet : le local prêté gratuitement au palais des Champs-Élysées, le jury de réception et le jury de récompenses; si l'État n'a pas fait d'acquisitions ni de commandes, s'il n'a pas donné « de croix, comme aux peintres », c'est que, véritablement, il n'y avait pas lieu de le faire.

Mais si nous sommes loin de partager la manière de voir de M. Haviland, quant au remède à apporter, nous ne devons pas moins lui savoir gré du cri d'alarme qu'il a poussé et de l'avertissement qu'il donne dans sa brochure relativement aux progrès que font tous

les jours les industries étrangères au grand détriment de notre industrie nationale. Comme lui nous pensons qu'il est nécessaire d'aviser au plus tôt si nous voulons maintenir la supériorité que nous avons si légitimement acquise dans le passé et qui a, pendant si longtemps, été une source de gloire et de richesse pour notre pays.

Malheureusement il est peut-être un peu tard et l'Exposition de céramique qui vient de finir a montré combien les traditions de bon goût, d'élégance et de savoir artistique tendent généralement à s'effacer de plus en plus pour faire place à des conceptions absurdes à force de vouloir être originales, à des vulgarités incompréhensibles, à des imitations ridicules.

C'est l'éducation artistique du public et des fabricants qu'il faut refaire et c'est vers ce but que doivent tendre actuellement les efforts de tous ceux qui ont souci de la dignité industrielle de la France. Certes, il est difficile d'empêcher les fabricants de mettre en vente les insanités céramiques qu'ils produisent et qui, il faut bien le croire, trouvent des acquéreurs, mais il serait au moins à désirer qu'il ne leur fût pas permis de les montrer dans une exposition organisée par une société dont la mission est de sauvegarder les intérêts de nos industries d'art et d'aider à leurs progrès.

Il semble que l'on n'ait plus aujourd'hui aucun souci de la forme ni de la matière. Certainement la fantaisie est permise, surtout pour ces mille petits objets qui sont appelés à se mêler journellement à notre existence, à égayer notre intérieur, à récréer nos yeux, mais il y a des limites que l'on ne doit pas franchir sous peine de tomber dans des contre-sens absurdes. Il est difficile, en effet, de comprendre comment, et par suite de quelle évolution d'esprit et quelle absence de goût, des industriels sérieux, habiles, du reste, il faut le reconnaître, et experts dans tous les secrets de la fabrication, en sont arrivés à replier la terre émaillée, faïence ou porcelaine, cette matière si belle et si solide, en forme de *cocottes* en papier, à la chiffonner pour lui donner l'apparence de *cravates* ou de *bourses de quête*, ou encore à la *corner* comme la page d'un livre, ce qui paraît être la grande mode aujourd'hui, si nous en jugeons par la quantité de coupes, d'assiettes et de plats cornés que différents fabricants avaient envoyés à l'Exposition.

Les formes des vases et des jardinières sont au moins aussi baroques et, quand elles sont à peu près logiques, il semble que l'on se soit efforcé de les rendre ridicules, soit en produisant, au moyen de coups donnés au hasard, avant la cuisson et quand la matière est encore molle,

des dépressions et même des *enfoncements* qui paraissent être le résultat d'un accident, soit en en faisant disparaître les lignes sous un amoncellement bizarre de surcharges en haut relief, bouquets de fleurs énormes, enchevêtrement insensé de branches de feuilles, qui



VASE EN VERRE FUMÉ, A DEUX COUCHES.

(Exposé par M. Rousseau.)

poussent en tout sens des rameaux menaçants, le tout accompagné de nids d'oiseaux, de papillons, de vipères, etc., d'un aspect tellement volumineux que l'on se demande comment cela peut tenir et que l'on craint à chaque instant de voir le vase s'effondrer sous le poids qu'il supporte. Sous prétexte de prendre les modèles dans la nature, on en est arrivé à fabriquer des jardinières en formes de gigantesques *haricots* à quatre pieds.

La décoration est, en général, dans un état de décadence aussi accentué; on l'applique au hasard, sans tenir aucun compte, ni de la forme, ni des lois les plus élémentaires de l'harmonie; on veut surtout *faire riche*, mais c'est une richesse lourde, clinquante, sans caractère et sans distinction. On cherche avant tout l'éclat et on l'obtient aux dépens de la solidité de l'aspect; tout est creux, les couleurs aussi bien que les couvertes. Il semble que certaines pièces viennent d'être trempées dans de l'huile, du sirop, ou badigeonnées avec des confitures; on ose à peine y toucher.

Il en résulte qu'il est impossible de se rendre un compte exact de la matière que l'on a sous les yeux; on ne voit pas si c'est de la faïence, de la porcelaine, du bois peint ou du carton verni; il est même des fabricants qui veulent imiter le bronze et qui, dans l'espoir de donner à leurs terres cuites l'apparence du métal, — ce à quoi ils n'arrivent pas du reste, — en ont pour ainsi dire martelé la surface. La céramique a perdu son ancienne franchise et l'on pourrait presque dire son antique probité.

Et le mal tend à se généraliser; ce qui n'était qu'une exception, il y a quelques années, nous paraît bien près de devenir la règle. Si nous avions, comme M. Haviland, un « petit moyen » à proposer pour réagir contre cette décadence d'une de nos plus belles industries, ce n'est pas une exposition annuelle d'œuvres d'art que nous demanderions, mais une exposition permanente de tout ce qui est à rejeter comme contraire au bon goût. Ce que la commission de perfectionnement de la manufacture de Sèvres a fait à plusieurs reprises pour les modèles et la décoration de ses porcelaines devrait être fait, d'une façon générale, par une commission composée d'artistes éminents et d'hommes au goût sûr et éclairé, pour les produits de notre industrie. En réalité, le public est un grand enfant et, de même que, dans les lexicologies, il y a des exemples de langage vicieux et d'expressions mauvaises, de même il devrait y avoir dans nos musées et, au besoin, dans nos écoles spéciales, une salle réservée à l'éducation artistique des masses et dans laquelle on montrerait ce qui est beau et surtout ce qui est laid, ce qu'il faut aimer et ce qu'il faut bannir, aussi bien en matière de céramique qu'en gravures et en images, en papiers de tenture, en étoffes, etc., etc. Mais ce moyen, comme celui de M. Haviland, nous paraît impraticable : il y aurait trop à condamner.

Il serait injuste cependant de désespérer tout à fait; il nous reste encore assez de céramistes de premier ordre, ayant conservé le respect de leur art, pour qu'il nous soit permis de croire que leur

exemple seul pourra suffire à ramener cette belle industrie de la terre dans la voie qu'elle n'aurait jamais dû quitter. Le succès si grand et



BROC EN VERRE DE COULEUR, AVEC COUVERCLE EN ÉTAIN.

(Exposé par M. Rousseau.)

si légitime que les expositions de quelques-uns d'entre eux ont obtenu au palais des Champs-Élysées, avec des œuvres saines, et l'on pourrait presque dire honnêtes, exemptes de ces recherches de fausse originalité

que nous avons constatées chez tant d'autres de leurs confrères, sera certainement pour ces derniers un enseignement fécond en résultats heureux pour l'avenir. Ils y verront comment on peut, à l'exemple de M. Deck, créer du nouveau tout en restant dans les grandes traditions de simplicité de forme et d'harmonie de couleurs; comment la sobriété dans la décoration n'exclut pas cette richesse qu'ils ont cherchée à si grands frais sans la rencontrer; comment, enfin, quand on dispose d'une matière aussi admirablement belle et aussi pure que celle qu'ils ont entre les mains, avec les ressources sans nombre que donne le feu, il est inutile de demander à des imitations, toujours à côté de la vérité, des productions hybrides qui en arriveraient bientôt à déshonorer la céramique française et à ébranler notre renom de bon goût.

Il serait trop long d'examiner ici en détail les œuvres exposées par les éminents fabricants, en trop petit nombre, malheureusement, qui savent allier à une science pratique et à une habileté sans égales un goût artistique incontestable, et nous devons nous borner à indiquer quelles sont, parmi les œuvres de céramique et de verrerie, celles qui montrent des tendances nouvelles ou des procédés de décoration qui n'avaient pas encore été appliqués, au moins en Europe.

Dans les porcelaines, nous citerons tout d'abord les belles décorations en pâtes blanches d'application *sur émail*, trouvées par M. Deck, cet infatigable chercheur auquel l'art doit tant d'œuvres exquises et l'industrie de si grands progrès.

Ce qui fait principalement la supériorité et le charme du nouveau procédé de M. Deck, c'est la transparence veloutée que donne à la pâte blanche son application sur l'émail coloré du fond.

Ce mode de décoration de la porcelaine au moyen de pâtes blanches dites *pâtes d'application*, employé pour la première fois à la manufacture de Sèvres et, bientôt après, communiqué à l'industrie privée, obtint rapidement un très grand succès en France et à l'étranger, mais en perdant les qualités qui distinguaient les produits en ce genre de notre grand établissement national. On n'y retrouvait plus cette transparence du fond qui modèle si délicatement les figures et les ornements; la pâte devenait opaque et d'un aspect lourd. A Sèvres même, il fallait aux artistes une connaissance approfondie et une longue habitude de l'emploi de la matière pour arriver à un résultat à peu près parfait; le fond transperçait parfois la pâte blanche, produisant ainsi des duretés qui causaient des accidents le plus



J. de Nittis pinx. H. Guérard sc.

UNE MARCHANDE D'ALLUMETTES A LONDRES

(Collection de M. Knowles)

Gazette des Beaux-Arts Imp. L. Eudes.

souvent irrémédiables, ou que l'on parvenait difficilement à masquer par l'emploi d'une dorure appliquée après coup et d'un effet toujours peu harmonieux.

En émaillant en plein le fond coloré avant d'y appliquer la pâte blanche, M. Deck a pu obtenir des transparences qui donnent à ses porcelaines des chatoiements inattendus et le charme des matières dures les plus précieuses. Quelques-unes des pièces qu'il a décorées avec ce procédé et qui figuraient à l'Exposition de l'Union centrale sont des œuvres absolument parfaites sous tous les rapports et qui resteront certainement comme une des manifestations les plus élevées de l'industrie céramique actuelle. Mais que de tâtonnements et de recherches avant d'arriver à ce résultat! Combien d'essais infructueux avant de trouver un émail qui puisse supporter sans la faire craqueler une pâte appliquée par-dessus et qui, elle-même, devait être, après coup, recouverte au pinceau d'un émail incolore!

Nous citerons également dans cette exposition sans rivale les porcelaines à fond céladon décorées de légers reliefs cernés par un trait gravé dans la pâte et sur lesquels l'émail, seul, produit alternativement, par transparence et par épaisseur, des modelés d'une douceur exquise et de l'aspect le plus charmant. Les deux beaux vases avec des groupes d'enfants dessinés et exécutés par M. Legrain peuvent être cités à l'appui de ce que nous avons avancé plus haut relativement à l'effet que l'on peut obtenir avec les procédés de décoration les plus simples; il n'y avait là ni couleurs éclatantes, ni ors brillants, ni reliefs tourmentés, et cependant ces deux vases étaient certainement les œuvres les plus remarquables et les plus enviables de l'exposition moderne.

Avant de quitter la céramique nous devons constater le succès bien légitime obtenu par un jeune artiste, M. Jouneau, de Parthenay, qui envoyait ses produits pour la première fois dans une exposition et qui, lui aussi, a su trouver pour la décoration de la faïence des procédés qui n'avaient pas été employés jusqu'à présent.

Établi à quelques kilomètres seulement d'Oiron et ayant à sa disposition l'argile ivoirée si pure et si fine avec laquelle les artistes dirigés par Hélène de Hangest avaient fabriqué ces œuvres charmantes que l'on ne peut se lasser d'admirer, M. Jouneau a eu l'heureuse idée d'appliquer également à la décoration de ses produits les procédés d'incrustations colorées dont s'étaient servis ses habiles devanciers du XVIe siècle. Mais c'est seulement par l'emploi de ce procédé que ses faïences ressemblent à celles d'Oiron; elles ont, en effet, une

originalité de forme et d'ornementation qui les distingue absolument de tout ce qui a été fait jusqu'à présent en céramique et qui témoigne d'un sentiment décoratif très particulier. M. Jouneau a su adjoindre à ce procédé celui des pâtes blanches auxquelles il est arrivé, par une extrême délicatesse et une grande habileté de facture, à donner de la transparence malgré l'opacité de l'argile, et, dans l'association de ces deux modes de décoration, il a su trouver des effets nouveaux, d'un art distingué, et qui promettent des résultats remarquables quand ils seront appliqués à des œuvres plus importantes que celles qui figuraient dans la modeste vitrine du jeune céramiste.

La verrerie nous réservait avec M. Rousseau la surprise d'un art presque inconnu, celui des *verres doublés* ou verres *à deux couches*. Bien qu'il ait été pratiqué par les habiles verriers d'Alexandrie, et peut-être aussi par ceux de l'Italie méridionale, vers le IIe et le IIIe siècle de notre ère, cet art dont il ne nous reste que quelques rarissimes et merveilleux spécimens, — le vase dit *de Portland* au British Museum, la coupe du musée de Naples, les fragments du Louvre et ceux de la riche collection de M. Julien Gréau, — avait été si complètement perdu et oublié en Europe que l'on peut regarder sa résurrection comme une nouveauté. Ce ne sont pas cependant les produits de la verrerie antique qui semblent jusqu'à présent avoir guidé M. Rousseau dans ses recherches, mais bien plutôt ceux de l'extrême Orient où l'industrie des verres à plusieurs couches était connue, mais où on l'a réservée exclusivement à la confection de très petits objets, entre autres de ces fioles plates, désignées dans le commerce sous le nom de *tabatières*, et qui imitent avec une si grande perfection les jades, les sardoines et les pierres les plus précieuses qu'il faut souvent les examiner avec la plus grande attention pour se rendre un compte exact de la matière que l'on a sous les yeux.

M. Rousseau, qui, sans être fabricant dans le sens réel du mot, est cependant lui-même son propre artisan, est arrivé à un résultat qui ne nous laisse plus rien à envier à l'Orient sous ce rapport. Il a trouvé pour la couche supérieure de ses verres, pour l'enveloppe, des colorations d'une intensité et d'une vigueur étonnantes, et que fait d'autant mieux valoir la transparence limpide du dessous, découvert et mis à nu au moyen de la gravure à la roue, par des motifs décoratifs d'un arrangement et d'un goût parfaits dans leur sobriété.

Sachant tirer parti avec une habileté extrême des ressources infinies que présentent la fabrication et la décoration du verre, profitant même des accidents et des *coulures* qui se produisent souvent au

feu, M. Rousseau a apporté la plus grande variété dans la conception des formes et de l'ornementation de ces verres doublés qu'il présentait pour la première fois à une exposition publique, mais qui sont le résultat de recherches longues et difficiles et qui ont demandé à leur auteur autant de persévérance que de désintéressement. C'est un honneur de plus qui rejaillira sur notre industrie nationale et que l'on était en droit d'attendre de l'homme intelligent qui a su aider à leurs débuts et encourager la plupart de ceux qui occupent aujourd'hui les



VASE EN VERRE GRAVÉ, A DEUX COUCHES.

(Exposé par M. Rousseau.)

premières places dans l'art si élevé, jusqu'à présent, de la céramique française et qui, à défaut d'autres services, pourrait revendiquer celui d'avoir mis en lumière et fait connaître un des côtés les plus brillants du talent si varié et si original de M. Bracquemond.

A côté de M. Rousseau, nous devons placer M. Émile Gallé, de Nancy, dont les belles verreries, inspirées d'un sentiment tout personnel, ont été un des grands et légitimes succès de l'Exposition.

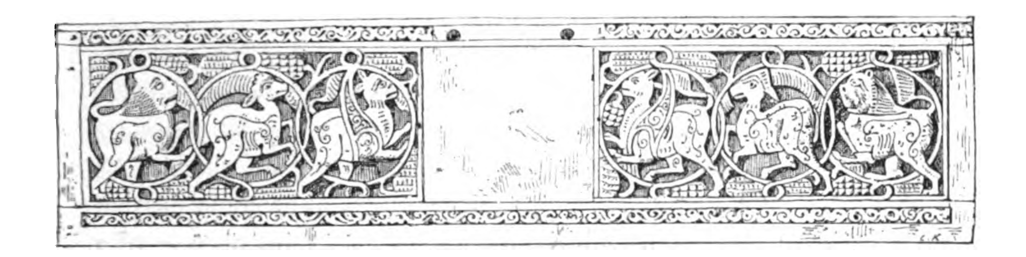
Non seulement M. Gallé est, lui aussi, un artiste au goût délicat et un ouvrier d'une habileté consommée, c'est, de plus, un esthéticien de premier ordre. Très épris de la matière splendide qu'il sait si bien mettre en œuvre, sa seule préoccupation paraît être d'en faire valoir les qualités exceptionnelles qui lui sont propres, la transparence

parfaite et la translucidité. Se conformant, en outre, rigoureusement à ce principe, que la forme et l'ornementation doivent toujours être subordonnées à la matière, M. Gallé a su produire des œuvres parfaites sous tous les rapports, d'une composition savante et très artistique tout à la fois, dont la décoration obtenue sans aucun des artifices employés si fréquemment par les verriers n'en est pas moins d'une richesse harmonieuse, et dans lesquelles les rayons de lumière jouent et éclatent en gerbes étincelantes.

Quand une industrie produit de pareilles œuvres, quand elle possède de tels hommes à sa tête, cela console des défaillances et des aberrations que nous avons cru devoir signaler plus haut et cela permet aussi de ne pas désespérer tout à fait de l'avenir.

ÉDOUARD GARNIER.





LA COLLECTION BASILEWSKY



Lorsque tant de gens ont parlé de la collection Basilewsky de façon à montrer qu'ils n'en ont connu l'existence qu'en apprenant son acquisition par l'empereur de Russie, on permettra à l'un de ceux qui l'ont depuis longtemps pratiquée de rappeler ici ce qu'elle est.

Il n'est point d'exposition rétrospective, organisée à Paris depuis l'année 1865, où elle n'ait figuré en grande partie, en totalité même, comme à celle du Trocadéro en 1878; il n'en est point non plus dont la *Gazette des Beaux-Arts* ne se soit occupée. On s'y est, par conséquent, souvent entretenu des choses que M. A. Basilewsky possédait hier.

Aussi ce n'est donc point pour la faire connaître par le détail que la *Gazette des Beaux-Arts* en parle encore aujourd'hui, mais seulement pour faire apprécier la nature et l'importance des différentes séries qui la composent. Et puis, pour nous personnellement, c'est un adieu; car pour nous et pour quelques autres la galerie où était exposée la collection Basilewsky est un salon qui se ferme, pour se rouvrir bientôt, il est vrai, au milieu des plus délicats spécimens de l'art grec.

Si tous les vendredis le public y était admis à la faveur d'une carte qu'il était facile d'obtenir de la libéralité de son propriétaire, tous

les lundis, ce dernier y recevait ses amis. Les collectionneurs, les *bibelotiers* ainsi qu'on les appelle, formaient le noyau de cette société qui chaque jour de la semaine trouve chez l'un de ses membres des cigares et une tasse de thé au milieu d'une collection choisie. Le dimanche, c'est à Passy, parmi les bois sculptés qui sont la passion de notre collaborateur M. Ed. Bonnaffé qui a su former avec eux un cabinet si original. Le lundi se partageait entre le regretté Charles Davillier et Basilewsky. De la rue Pigalle à la rue Blanche la distance n'était pas assez grande pour que les deux collectionneurs ne pussent un instant se dérober à leurs visiteurs pour aller se serrer la main. La magnifique collection de l'hôtel de la rue de Villejust est ouverte le mardi par M. Spitzer. Le mercredi on va dans les salons du quai Voltaire dont les lambris sculptés et dorés au temps de Louis XVI abritent les magnifiques meubles du XVIe siècle que M. Chabrières-Arlès y a apportés de Lyon, et le jeudi c'est le tour du hall semblable à une chapelle de la Renaissance que M. Edmond Foulc a édifié et orné de si belles sculptures de pierre en regard des jardins du Trocadéro. Le vendredi appartient à M. Odiot, dont les objets d'art curieusement choisis sont distribués dans son appartement situé en plein Paris, sur le boulevard de la Madeleine, et le samedi à M. le baron Jérôme Pichon, dont la précieuse bibliothèque occupe, dans l'île Saint-Louis, les anciens salons de l'hôtel Lauzun, magnifiquement décorés au XVIIe siècle.

Les membres de ce cénacle avaient de plus fondé un dîner mensuel, « le dîner des Auvergnats » ainsi qu'ils l'ont appelé. Dans le salon rouge de Brébant comme dans les réunions de chaque jour on traitait de tous les « potins » de « l'Hôtel » qui n'est autre que l'Hôtel des Ventes ; de l'objet nouveau arrivé le matin chez le marchand qui l'avait montré en cachette à chacun d'eux prétendant qu'il était le seul à qui il eût fait cette faveur ; de l'objet rare arrivé directement de province ou de l'étranger dans un cabinet célèbre ; du tour nouveau joué par un marchand sans scrupule à un amateur... parfois peu naïf, à l'aide d'un trucage éhonté.

De toutes ces réunions celle dans la galerie de la rue Blanche était la plus ancienne et la plus nombreuse. Avec les collectionneurs il y venait de simples amateurs, des érudits, des membres de l'Institut même, c'est-à-dire des savants, puis quelques amis qui n'avaient point de haine trop féroce contre la curiosité, et des Russes, enfin, en résidence ou de passage à Paris. A l'accueillante hospitalité d'A. Basilewsky, ainsi qu'à la richesse de sa collection au milieu de laquelle

on vivait, se joignait l'attrait d'une femme jeune, intelligente et jolie, ce qui ne gâte jamais rien, qui s'est fait elle-même une collection de terres cuites grecques, célèbre dans le monde des curieux et des savants par l'importance et le choix des pièces.

Au centre de la galerie, dans l'étroit espace laissé libre en avant de la cheminée, devant le canapé où, dans sa robe blanche, la dame du lieu était assise, on trouvait successivement réunis, en outre de tous ceux que nous avons déjà nommés, quelques amateurs, qui complétaient la physionomie de la réunion : M. le baron de Witte, de l'Institut : une autorité dans l'histoire des vases peints de la Grèce ; M. Ed. Leblant, de l'Institut, aujourd'hui directeur de l'école de Rome, qu'attiraient les antiquités chrétiennes dont il a fait son étude principale ; M. E. Scheffer, aussi de l'Institut, directeur de l'école des langues orientales, qui avait déchiffré les inscriptions des lampes arabes ; M. Schlumberger, de l'Institut également, mais seulement depuis une semaine, attiré par les antiquités byzantines, et enfin, notre collaborateur O. Rayet, qui en sera un jour, et qui était là comme le principal inventeur des terres cuites de Tanagra qu'il a le premier, par la *Gazette des Beaux-Arts*, fait connaître en France. M. Ernest Renan y est venu aussi, et plusieurs fois, ainsi que M. Eugène Piot, un précurseur, qui, le premier, a su goûter la verte saveur du xve siècle italien, et le premier a eu le flair d'en deviner la vogue. Le comte de Nieuwerkerke apparaissait à de longs intervalles lorsqu'une élection académique l'appelait de sa ville de Lucques à Paris ; il y rencontrait notre regretté camarade, collaborateur et ami, le comte Clément de Ris. M. Ed. du Sommerard venait voir des pièces qu'il eût ambitionnées pour son musée de l'Hôtel de Cluny, et M. Victor Gay revoir quelques-unes de celles qui avaient passé par son cabinet, formé en vue de lui fournir des illustrations pour le remarquable *Glossaire archéologique* où tant de discernement se mêle à tant d'érudition. On y voyait parfois notre collaborateur et ami Louis Courajod qui disparaissait pour un temps, lorsqu'il avait lancé contre les collectionneurs une de ces brusques boutades qui rebondissaient parfois, à son insu, sur ses commensaux de la veille.

Puis, pour revenir au cénacle des « Auvergnats », nous citerons : l'aimable chancelier de l'ambassade d'Italie, M. de Ressman, l'homme de France et d'au delà des Alpes qui se connaît le mieux en œuvres de fer et en armes dont il possède d'ailleurs de très remarquables spécimens ; le comte de la Beraudière dont les tableaux de François Boucher sont célèbres, et qui en remontrerait, dit-on, au

plus habile des marchands ; M. Leroux, un habitué fidèle, qui n'a pas collectionné que des horloges et une foule d'autres choses dans son appartement de la rue Godot-de-Mauroy, mais encore une foule d'anecdotes sur le bibelot et sur ceux qui s'en occupent, trompeurs et trompés, historiettes qu'il devrait bien réunir en un volume qui serait des plus piquants.

On y voyait notre ami Maillet du Boullay, amateur d'un goût aiguisé qui faisait la navette entre son musée d'antiquités de Rouen et les curiosités qu'il a transportées de son appartement de l'avenue des Champs-Élysées en son château d'Herqueville; M. Gavet, si difficile à se satisfaire qu'il travaille depuis de longues années à organiser sa collection dans la maison qu'il s'est fait bâtir pour elle dans la Cité; M. L. Desmottes qui a transporté de Lille à la place Royale sa belle collection de bois sculptés et d'émaux, etc.; M. Roussel, qui a pour les armes du XVI[e] siècle un faible clairvoyant; M. le comte de Guitaud, amateur de la Renaissance; MM. Nivière, Danyaud et le Barbier de Tinan qui réunit, dit-on, une collection macabre de têtes de mort taillées dans toutes les matières imaginables; M. Récappé, enfin, dont les magasins sont le rendez-vous journalier des chercheurs ses amis.

Toutes les fois qu'il avait acquis quelque pièce importante et rare, M. A. Basilewsky convoquait le cénacle autour de la table où il la faisait circuler au dessert après que les chefs-d'œuvre d'un cuisinier, que les connaisseurs en « harnois de gueule » avaient proclamé l'un des premiers de Paris, et que les vins dignes du cuisinier avaient disposé les convives à une bienveillance inutile. Il l'a convoqué aussi, afin de dire un suprême adieu à la collection, la veille du jour où M. Chenue, le roi des emballeurs et l'emballeur des rois, s'en est emparé pour l'expédier à Pétersbourg. Nous étions tous là, nous moquant quelque peu des gens qui, depuis l'annonce de la vente de la collection, assaillaient de demandes pour la visiter celui qui l'a formée, sans parler des offres de ceux qui prétendent s'ingérer dans l'emploi des six millions qu'il l'a vendue, et nous ne nous apercevions pas que nous faisions comme les premiers. Chacun s'était pris à regarder sérieusement les choses qui couvraient les tables et les dressoirs de la galerie où l'on se réunissait si souvent, trouvant tout naturel de vivre au milieu d'elles sans s'en préoccuper davantage. L'usage y rendait indifférent.

Après les avoir jadis maniées ou examinées une à une, à des époques successives, afin d'en dresser le catalogue, nous les avons

revues une dernière fois et voici le résumé de ce dernier examen.

L'idée première de M. Alexandre Basilewsky, lorsqu'il avait commencé à former sa collection, avait été de réunir les spécimens mobiliers de l'art chrétien, depuis ses origines jusqu'à la fin de la Renaissance. C'est ce qui explique la présence des monuments sévères de l'époque des catacombes, à côté des émaux et des orfèvreries si brillants du moyen âge. Mais à la Renaissance, l'art religieux est bien rare, tandis que l'art payen renouvelé est bien abondant, surtout parmi les produits des arts du feu. Aussi abandonna-t-on quelque peu, beaucoup même, l'idée préconçue, lorsqu'on s'est trouvé en présence des monuments si charmants de la céramique, de la verrerie, de l'émaillerie et du bois, quitte à revenir aux premières amours. C'étaient de grosses infidélités, mais non les dernières. Les armes sont venues ensuite. De telle sorte qu'à côté d'une série non interrompue de monuments chrétiens de l'époque des catacombes, de l'époque carolingienne, du moyen âge et de la Renaissance : marbres, bronzes, terres cuites, ivoires — ivoires surtout, — orfèvrerie et émaux, la collection Basilewsky possède des meubles rares, des faïences italiennes exquises, un choix sévère de faïences de Bernard Palissy et de sa suite, quelques faïences d'Oiron, des émaux peints de Limoges, parmi lesquels il y en a d'admirables, et des verres de Venise les plus précieux.

Quant aux armes et à la ferronnerie, examinées par les plus experts, elles défient tout soupçon, et c'est le fer, hélas! qui se prête le plus facilement à la fraude.

Époque des empereurs. — Un sarcophage de marbre représentant quelques miracles du Christ, et le *Frappement du rocher*, par Moïse, qui en est parfois la figure; neuf lampes de bronze; un lampadaire suspendu, en forme de basilique, où s'emmanchent des dauphins porte-lampes, *cum delphinis*, ainsi que dit souvent Anastase le Bibliothécaire; un petit lustre en forme de roue, *in modum rotæ*, lit-on encore dans l'annaliste du IXe siècle; vingt-trois lampes en terre, que décore le monogramme du Christ et même, ce qui est très rare, un profil de saint Pierre; une ampoule de terre cuite, dans laquelle les pèlerins emportaient de l'huile des lampes qui brûlaient autour du corps des martyrs; cinq fonds de coupe en verre, à sujets en or, qui ont échappé aux mains des juifs de Rome qui les recherchaient déjà au temps des empereurs pour en retirer l'or, plus précieux alors qu'aujourd'hui; le disque de verre découvert à Podgoritza, sur lequel est gravé au diamant le sacrifice d'Abraham, entouré de

scènes de la vie des prophètes, particulièrement considérés, à cause de ces scènes, comme figures du Christ et surtout de l'Eucharistie; une petite figurine d'ivoire représentant le bon pasteur; cinq pixydes pour la réserve eucharistique, représentant Jésus thaumaturge; Jonas rendu par la baleine, qui est une figure du Christ ressuscité; les trois enfants dans la fournaise, qui sont encore une image du séjour du Christ au tombeau, et Joseph faisant vider devant lui le sac de blé qui renferme la coupe, figure du Christ peu ordinaire, si c'en est une.

Comme point de comparaison avec ces ivoires, si précieux pour l'histoire de la toreutique, la collection possède une petite feuille d'ivoire représentant des scènes de comédie, et deux feuilles de diptyques consulaires : un anépigraphe et l'autre au nom de F. C. Areobindus qui exerça le consulat en l'an 506. Il préside à des combats d'animaux dans le cirque, où sont figurés les engins à l'aide desquels les hommes pouvaient éviter l'atteinte des bêtes. Ces mêmes combats, mais réduits aux hommes et aux bêtes, sont figurés sur un autre grand diptyque, que nous reproduisons et dont les deux feuillets sont copiés l'un sur l'autre.

Époque carolingienne. — Six coffrets de bois revêtus de plaques d'ivoire, trois à couvercle plat en coulisse, trois à couvercle en pyramide tronquée : œuvres byzantines, car il y en a qui portent des inscriptions grecques, et descendant jusqu'au IXe siècle, probablement, ainsi que J. Labarte l'a fait voir. Des chasses, des danses d'hommes armés, des combats et des animaux sont le plus souvent représentés sur leurs petites plaques encadrées de frises de rosaces, dont la *Gazette des beaux-arts* a publié deux spécimens.

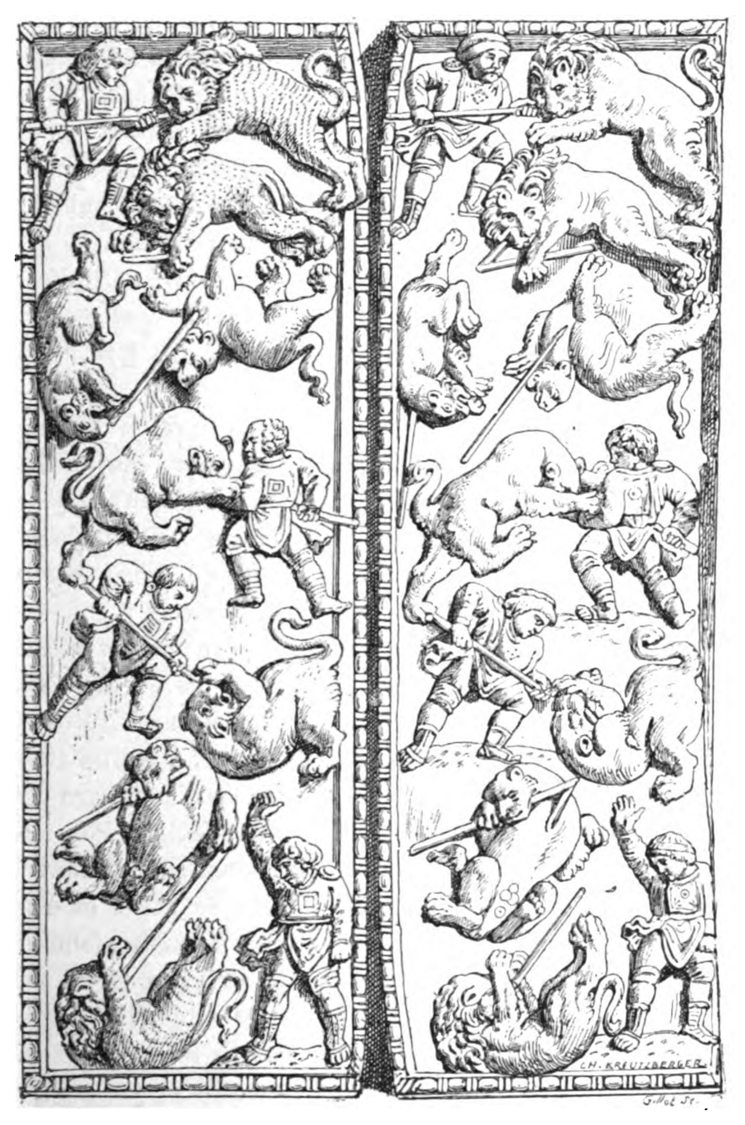
Il faut en rapprocher un bois de renne dont les sinuosités sont entourées d'une frise de rinceaux en guise de galon, et les andouillers sont sculptés en guise de dragons, objet rare que quelque trésor d'église devait conserver comme une curiosité. Huit plaques ou diptyques d'ivoires représentant des scènes de l'Évangile.

Moyen âge. — Les ivoires forment une partie importante de cette section qui comprend deux autres séries des plus magnifiques : les émaux et l'orfèvrerie.

Marbre. — Deux des pleureurs du tombeau du duc de Berry, à Bourges.

Ivoires grecs. — Diptyque représentant la ***Présentation au temple*** en deux longues figures accompagnées d'une inscription en lettres d'or du XIIIe siècle italien : œuvre probable du même siècle. —

Diptyque dont les différents compartiments représentent douze scènes de l'Évangile.



DIPTYQUE EN IVOIRE, ÉPOQUE CONSULAIRE
(Collection Basilewsky.)

Ivoires occidentaux, français ou allemands. — Sept diptyques du XIIIe au XIVe siècle. — Trois triptyques de la même période. — Deux polyptyques composés d'une figure de la Vierge en ronde-bosse, abritée sous un édicule qu'enveloppent des volets ornés de figures en bas-relief. — Trois statuettes de la Vierge assise, du XIIIe

au XIVe siècle, et une statuette de la Vierge debout, œuvre exquise du XIVe siècle. — Cinq coffrets civils du XIVe siècle sur lesquels des scènes de fabliaux sont représentées, parfois avec des variantes que les textes n'ont pas encore fournies. — Un *urceum* du XIIe siècle, sorti probablement du même atelier que celui qui est conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan. — Quatre crosses sorties des ateliers du nord de l'Italie et d'apparence plus ancienne qu'elles ne sont réellement. — Deux Tau dont un, du XIIe siècle, publié par la *Gazette des beaux-arts*, est un des plus beaux connus. — Un lion, amortissement probable de quelque bâton de confrérie italienne. — Treize pions de damier du XIe au XIIe siècle, dont le centre est sculpté d'animaux ou de légendes religieuses qu'on est fort étonné de retrouver sur des instruments de jeu.

Bronzes. — Sept coquemars en forme de cavalier, de lion, de sirène et d'une femme semblable à une guenon, chevauchant un animal qui doit être un homme, caricature sérieuse du Lai d'Aristote faite par quelque dinandier barbare du XIIe siècle. — Deux chandeliers dont un, du XIIe siècle, est composé du groupe de *David déchirant la gueule du lion*, et l'autre d'un varlet du XIVe siècle à genoux; puis deux autres pieds de chandelier composés d'un enchevêtrement de tiges et d'animaux, œuvre de fonte à cire perdue. — L'un est doré ainsi qu'un crosseron qui rappelle le style des bronzes d'Hildesheim.

Émaux. — L'émail grec à moitié champlevé, à moitié cloisonné, représentant saint Théodoros et son cheval, spécimen rare d'un art de transition qui faisait partie jadis de la collection Pourtalès. — Onze châsses en émaux champlevés limousins, appartenant à tous les genres de fabrication, depuis les figures en relief et émaillées jusqu'aux figures en réserve et simplement gravées sur un fond émaillé. — Cinq figures : une de Vierge, quatre d'apôtres, en cuivre repoussé et doré, appliquées sur des plaques émaillées et destinées à décorer de grandes châsses. — Deux Vierges en cuivre repoussé, assises sur des trônes émaillés. — Un triptyque limousin et un quatre-lobes rhénan. — Un autel portatif en porphyre sur un coffret décoré d'émaux rhénans encadrant des figures d'ivoire. — Deux ciboires, l'un du XIIIe siècle et de même forme que le ciboire d'Alpaïs du Musée du Louvre, l'autre du XIVe siècle. — Deux colombes, dont une a été publiée dans la *Gazette des beaux-arts*, destinées à être suspendues sur un autel pour y conserver la réserve eucharistique, et deux pixydes, pour le même usage. — Deux croix, l'une du XIIIe siècle, l'autre du XIVe. — Un crucifix habillé d'une longue robe émaillée de bleu

du XIIIe siècle. — Deux disques croisetés que leur ressemblance avec ceux que portent les apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris et du chœur de la cathédrale de Cologne nous avaient fait prendre pour des croix de consécration, mais que M. Ch. de Linas vient de démontrer devoir être des simulacres du *flabellum* dont usait la primitive Église. — Quatre crosses, une navette à encens, deux plaques de reliure et huit chandeliers dont deux, formés d'une pointe sur un pied creux, pouvant rentrer l'un dans l'autre, sont des chandeliers itinéraires. — Un gémellion. — Deux petits lions de bronze émaillé dont nous ne devinons point l'usage.

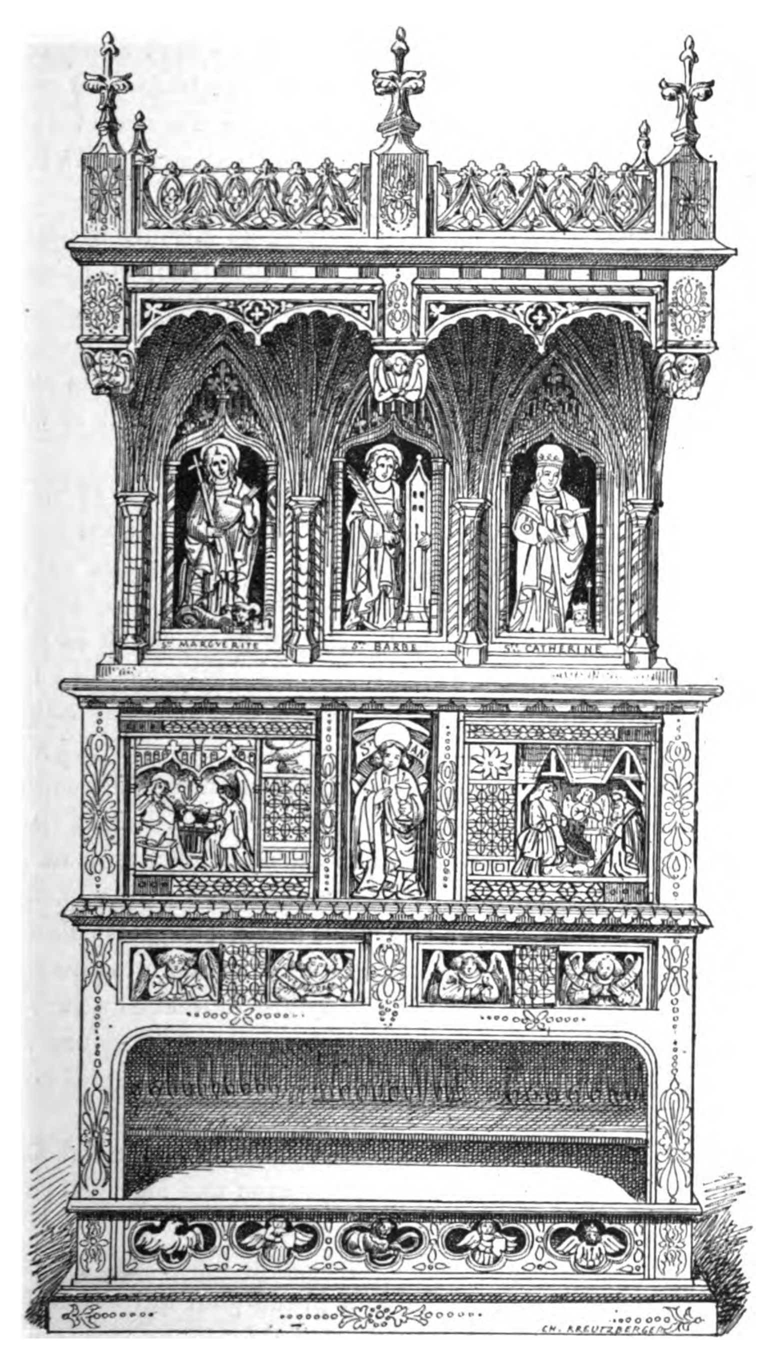
Orfèvrerie. — Six statuettes : le diacre, reliquaire, œuvre allemande du XIIe siècle reproduite par la *Gazette des beaux-arts;* un évêque, deux Vierges, un saint Jean-Baptiste et un saint Christophe, en argent repoussé, doré par parties, du XVe siècle. — Deux chefs de saintes : deux des dix mille vierges sans doute, et deux bras-reliquaires. — Le reliquaire pédiculé de sainte Élisabeth de Hongrie, œuvre du XIIIe siècle, française par ses inscriptions et semblable à l'un des reliquaires de la cathédrale de Reims; le reliquaire de saint Henri et de sainte Cunégonde, publié par la *Gazette des beaux-arts*, qu'accompagne la monstrance, décorée comme lui d'émaux translucides sur relief, et provenant tous deux de Bâle, pièces célèbres et des plus rares. — Un reliquaire en cristal de roche porté par deux anges. — Six monstrances pédiculées du XIVe au XVe siècle. — Cinq croix : une entièrement couverte de filigranes, l'autre décorée des figures en or repoussé du Christ, de saint Jean-Baptiste et de la Vierge, œuvre aussi importante que remarquable de l'orfèvrerie française du XIIIe au XIVe siècle, que la *Gazette des beaux-arts* a publiée et que nous regrettons par-dessus toutes; les trois dernières croix de fabrication italienne. — Dix calices : un de bronze incrusté d'argent, œuvre barbare du Ve au VIe siècle probablement; deux à large coupe, dont un accompagné de sa patène et de deux chalumeaux de communion intéresse autant par sa fabrication, qui est allemande, que par le symbolisme des nielles qui le décorent ainsi que sa patène. — Deux coupes de ciboire, en vermeil, dont une, probablement française, du XIIIe siècle, a été publiée par la *Gazette des beaux-arts*. — Un ciboire gravé et décoré d'émaux. — Deux crosses. — Un disque croiseté du XIVe siècle, destiné sans doute au même usage que les deux qui figurent parmi les émaux. — S'il est possible de classer dans l'orfèvrerie civile six coffrets décorés ou de filigranes, ou de plaques de métal fondu ou repoussé, il faut réclamer pour elle cinq écuelles

d'argent repoussé, doré sur ses saillies, dont l'ombilic porte un petit émail, œuvres françaises et allemandes du xv[e] siècle. — Un vidrecome à couvercle du xv[e] siècle doit les accompagner. — Deux anneaux; l'un en or, dont le chaton forme une pyramide ajourée, est probablement un anneau de mariage juif publié par la *Gazette des beaux-arts.*

Bois et meubles. — Une statuette de saint Jean, provenant certainement d'une croix, dans le genre de celle en orfèvrerie dont nous venons de parler, taillée dans le chêne par quelque imagier français du xiii[e] siècle, qui a su lui imprimer un caractère de grandeur, malgré ses dimensions restreintes, en même temps qu'il lui a fait exprimer un vif sentiment de douleur. — Trois saint Michel de petite nature et un roi de France en costume du temps de Louis XII, qui est peut-être un saint Louis, et enfin ce dernier, en une statuette qui appartient au même type que celle du Musée de l'Hôtel de Cluny, imitations de la statuette de la Sainte-Chapelle. — Un devant d'autel dont les nombreux compartiments renferment chacun une scène de la Passion; un grand retable dont le Calvaire, comme d'usage, occupe le centre, figuré ainsi que les scènes qui l'accompagnent par une foule de petites figures en ronde-bosse d'un dessin énergique : œuvre flamande du xv[e] siècle. — Un triptyque allemand qui provient des collections Debruge-Dumesnil et Soltykoff. — Une chaïère à dais dont le dossier représente l'arbre de Jessé. — Une crédence à buffet rectangulaire dont les panneaux sont décorés de longs feuillages déchiquetés, œuvre allemande peut-être, et une crédence à dais, décorée de figures et peinte, circonstance rare, qui doit être française.

Armes. — Le glaive du xiii[e] siècle dont la monture est d'argent niellé et doré, que la *Gazette des beaux-arts* a reproduit. — Deux longues épées du xv[e] siècle, dont la grande poignée indique qu'il fallait les manœuvrer à deux mains ; deux dagues à manches d'ivoire, du xiii[e] siècle. — Le bouclier sur les frettes duquel galope, l'épée haute, un saint Georges d'une si belle tournure, comme sur nos sceaux français du xiv[e] siècle; pièce rare ayant appartenu aux Contarini qui l'avaient reçue comme trophée conquis sur la galère amirale de la flotte génoise et que la *Gazette des Beaux-Arts* a reproduite. — Un heaume sphérique garni de lames de cuivre doré, de l'Europe orientale. — Un heaume à pointe du xiv[e] siècle, un plastron de cuirasse de la même époque, un devant d'armure, une salade allemande à vue coupée et deux gantelets du xv[e] siècle, enfin deux armures cannelées, complètes, dites maximiliennes.

Ferronnerie. — Deux heurtoirs des plus importants et deux



CRÉDENCE EN BOIS SCULPTÉ ET PEINT.

Travail français du XVe siècle. (Collection Basilewsky.)

montures d'escarcelle décorées de châteaux. — Sept couteaux : les uns à manche d'ivoire et à virole d'émail translucide, les autres à manche de cuivre incrusté d'une marquetrise d'ivoire et d'ébène; quelques-uns dans leur gaine de cuir bouilli, appartenant à l'art du XIVe au XVe siècle.

RENAISSANCE. — *Bronze.* — Un petit génie debout, imitation de l'antique dont on peut faire honneur à Donatello, et l'*Enfant à l'escargot*, attribué par M. Eug. Piot à Francesco Colla, collaborateur du Padouan Riccio, et que la *Gazette des beaux-arts* a récemment publié. — Une réduction ancienne du *Persée* de Cellini, et du socle qui le porte, et enfin deux bustes de vieux, le mari et la femme, attribués à Vecchietta.

Bois et meubles. — Une statuette en buis d'homme nu, de style italien. Un petit retable à volets, en buis, un de ces chefs-d'œuvre de finesse auxquels s'est plu l'art allemand, aux confins du XVe et du XVIe siècle, en s'ingéniant à représenter des scènes aux nombreux personnages à l'intérieur de boules comme la collection en possède plusieurs. — Une crédence en noyer, à buffet pentagonal et à dossier irrégulier représentant la *Transfiguration*, de l'ancienne collection Soltykoff, et une crédence en noyer à buffet rectangulaire, à dossier droit surmonté d'une frise, meuble superbe, d'un goût bien supérieur au précédent, et qui fut trouvé aux environs de Lyon. — Deux chaïères à dossier, la porte d'entrée de la galerie, deux bahuts, un petit coffre d'applique du temps de Henri IV en noyer d'une patine imitant le bronze, une frise courbe et un *cassone* de mariage rapporté d'Ancone. — Dans la cheminée sont encastrées les deux faces d'un autre *cassone* en matière plastique peinte et dorée, œuvre italienne du XVe siècle, très intéressante pour le détail des costumes : on y voit une vieille coiffée du *panno* traditionnel. Deux fauteuils vénitiens à pied en x en marqueterie d'ivoire.

Ferronnerie. — Sept clefs dont la poignée est en général formée par deux sirènes adossées et un couteau avec une fourchette de fer montée en argent estampé aux armes des Médicis.

Armes. — Un plastron en acier repoussé de figures et d'ornements entre ses galons figurés : œuvre d'un grand goût qui peut aller de pair avec les plus belles. — Un bouclier ovale représentant des guerriers dans le style de Jules Romain, et un arçon de selle, également orné de figures repoussées. — Une bourguignote représentant une tête nue ceinte d'une couronne de chêne dont la place du visage est restée libre, provenant de l'atelier de Fortuny. — Un

glaive à monture de bronze. — Deux de ces lames courtes et plates, larges du talon qui est gravé de sujets et doré, qu'on a pris en France l'habitude d'appeler « langues de bœuf ». — Quatre rapières, dont deux sont munies de leur poignard, que les amateurs se sont disputées aux ventes Debruge-Dumesnil et Saint-Seine, et qu'ils estiment d'autant plus qu'étant depuis longtemps connues, il n'y a nulle fraude à craindre comme pour ces armes magnifiques qui surgissent tout à coup sans que l'on sache d'où elles viennent. — Deux carabines à montures de bois incrusté d'ivoire, plus ou moins allemandes, et un long pistolet à monture de bois des îles incrusté d'argent qui est une arme de grand goût, et française probablement. — Un poignard allemand dans sa gaîne d'argent fondu et doré protégeant aussi un petit couteau et une fourchette.

Émaux peints. — Un urceum du xve siècle, et une monstrance de fabrication inconnue. — Quatre triptyques dont trois représentant le *Calvaire*, sortis de l'atelier de Nardon Pénicaud. — Une plaque représentant l'*Adoration des rois* en émaux polychromes, qui peut certainement être attribuée à Jean Ier Pénicaud dont c'est une des œuvres les plus éclatantes, avec un coffret représentant la légende de sainte Marguerite. — Deux aiguières, sept coupes à couvercle, deux coupes sans couvercle, huit salières et sept assiettes qui sont pour la plupart de P. Reymond, de Suzanne Court ou de P. Courteys. Ce dernier a signé : une plaque ovale en émaux polychromes sur paillon, représentant le *Mois de Mai*, un plat figurant d'un côté la *Chaste Suzanne* et Minerve de l'autre côté, et un coffret à couvercle semi-cylindrique, glacé de couleurs sur apprêt blanc pour figurer le *Triomphe des vertus*.

Un autre coffret en grisaille de Jean III Pénicaud.

Un grand triptyque composé de plusieurs plaques de la *Passion* d'après Albrecht Durer, par le second des Couly Nouailher. — Un tableau dont le centre représente l'*Ascension*, œuvre délicate et exquise de Jean II Pénicaud, qui, lorsqu'elle entra dans la collection Basilewsky en sortant de chez Debruge-Dumesnil, était complétée par une plaque de P. Courteys, que le hasard a permis de remplacer par deux des disques qui avaient été certainement distraits de l'ensemble primitif. — Un triptyque de la légende de saint Jean-Baptiste, œuvre des plus importantes de l'émailleur inconnu qui signe M. D. ses œuvres énergiques. — Un plat ovale de Jehan Limosin, et deux grands médaillons d'empereurs de l'atelier de Léonard Limosin.

Céramique. — *Faïences italiennes.* — Soixante-cinq plats et

assiettes dont plusieurs doivent être classés parmi ce que la peinture sur l'émail cru a produit de plus parfait.

Chaffagiolo : La coupe du *Bacchus enchaîné*, d'après Robetta, publiée par la *Gazette des beaux-arts;* le plat de la *Flagellation*, les deux *cuppe amatorie*, portant l'une l'écu des Médicis, l'autre des grotesques seulement, publiées toutes deux par la *Gazette des beaux-arts*.

Faenza : Coupe en camaïeu orangé représentant une assemblée d'hommes et de femmes, coupe de *Saint-Georges*, coupe d'*Adam et Ève*, broc aux armes de Gonzague et d'Este.

Urbino : Coupe représentant un empereur romain qui pourrait bien être Charles-Quint, signée au revers du monogramme de Nicolo, qui pourrait bien aussi être l'auteur de l'autre coupe où le même Charles-Quint est représenté en buste, d'après une estampe allemande, peintures céramiques à classer parmi les plus belles. — Plat de *Laocoon*, coupes de la *Mort de Cléopâtre*, de la *Femme aux deux éponges*, du *Saint Jérôme* et des *Filets de Vulcain* de F. Xanto, dont plusieurs sont décorées du lustre métallique de M°. Giorgio. — Deux vasques à rafraîchir le vin entièrement couvertes de peintures dans l'atelier des Fontana, d'où sont aussi sortis quelques plats. — Un plat ovale à compartiments séparés par des ornements saillants, décoré de grotesques sur fond blanc par les plus anciens et les plus habiles des Patanazzi.

Gubbio : Un plat, les *Trois Grâces* et la *Chute de Phaéton* de M. Giorgio Andreoli; une coupe à grotesques de 1520, etc.

Deruta : Un plat à ombilic et à reliefs, un plat de *El Frate* représentant un sujet bizarre emprunté aux *Métamorphoses*, le disque du *Zodiaque*, etc.

Vingt pièces où la forme joue un grand rôle, tels que vases, candélabres, vasques, etc., sorties pour la plupart des ateliers d'Urbino pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

Terres cuites émaillées. — La Vierge tenant l'enfant Jésus, assise dans une niche encadrée de feuillages, placée sur le manteau de la cheminée, de Luca della Robbia. — L'*Adoration des bergers*, grand bas-relief encadré dans un motif d'architecture, d'Andrea della Robbia. — Deux Vierges, sorties du même moule, d'après un bas-relief de Mino da Fiesole, l'une simplement revêtue d'émail blanc, comme les terres de l'atelier des Robbia; l'autre glacée par-dessus l'émail de couleur jaune et pourpre à reflets métalliques. — Deux petits anges céroféraires, de l'atelier des Robbia.

Faïences hispano-moresques. — Le *Vase de Fortuny*, ainsi qu'on l'appelle; réplique quant à la forme du célèbre vase de l'Alhambra, mais avec un décor différent, où il n'intervient pas de bleu. — Deux plats à bords rigides, à décor bleu et or du XIIIe siècle; deux autres plats qui portent, l'un un lion, l'autre un faucon, du XIVe siècle, et dix autres pièces : vases à électuaire, avec des plats du XVe au XVIe siècle. — Une grande urne ornée de cavaliers et de personnages en relief, décorée de couleur jaune sombre à reflets; pièce importante de la céramique persane.

Faïences d'Oiron. — Deux coupes et une gourde de la première époque, la plus simple et la plus élégante; une salière de la seconde.

Faïences de Bernard Palissy. — Quarante-cinq pièces : plats à reptiles et plats à sujets, coupes portant le chiffre à jour de Henri II, coupes à compartiments, salières, figurines de lui ou de ses continuateurs; toutes triées sur le volet, et formant une suite de qualité supérieure par la netteté des formes et l'éclat des émaux.

Verrerie de Venise. — Une petite fiasque de verre blanc (*latticino*), décorée au pinceau de personnages en bistre, et une petite urne semblable en sphère aplatie, portant l'agneau pascal, XVe siècle. — Gobelet imitant le craquelé. — Deux gourdes, six coupes de verre blanc ou bleu décorés d'émail et d'or; dix-huit pièces diverses en verre filigrané et quinze verres à ailettes du XVe au XVIe siècle. — Trois lampes arabes du XIIIe au XIVe siècle.

Étoffes. — Velours italiens brochés d'or du XVe siècle, velours ciselés et brocards du XVIe. — Broderies sur fil d'or, probablement espagnoles, du XVIe siècle, et broderies françaises d'après Étienne de l'Aulne.

Tel est l'inventaire sommaire de la collection Basilewsky, sauf quelques omissions, telles que trois mosaïques grecques, dont une est un chef-d'œuvre de finesse. En tout sept cent cinquante pièces d'après le récolement que M. Charles Mannheim vient d'en faire.

Les collectionneurs, qui auraient espéré en recueillir quelques épaves si elle eût été vendue en détail, regrettent qu'elle s'en aille ainsi tout entière, et si loin de la France. Il est vrai que bien peu d'entre nous pourront la revoir.

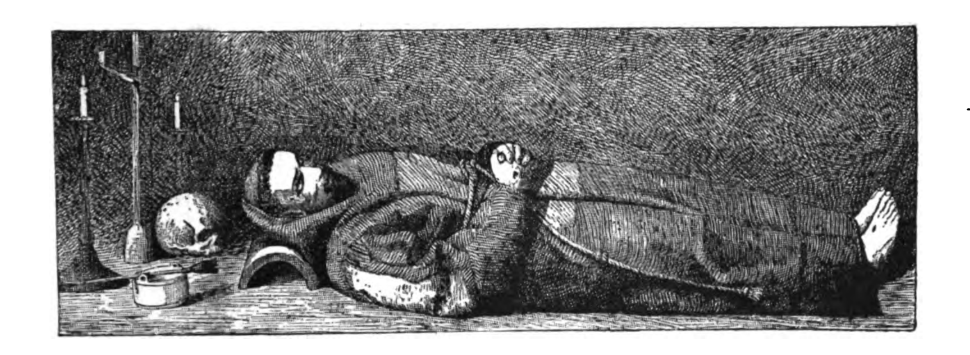
On leur objecte que l'immobilisation de cette collection détermine une certaine hausse sur le prix des objets qu'ils possèdent. Ce calcul ne les console point tout à fait.

Pour nous qui n'avions aucune possibilité d'ambition à cet égard,

puisque nous devions voir disparaître une collection qui a été la cause de précieuses amitiés, nous préférons qu'elle ne se disperse point et que, gardant ce que nous appellerons sa personnalité, elle aille dans les salles du palais de l'Ermitage montrer aux jeunes races de l'Europe orientale ce qu'ont fait jadis leurs aînés de l'autre extrémité de l'Europe.

ALFRED DARCEL.





LA LÉGENDE DE SAINT-FRANÇOIS

DANS L'ART[1]



OUT semble dit sur le bienheureux François d'Assise; mais comme, pour parler de lui, il faut faire appel au sentiment, à l'imagination et au cœur beaucoup plus qu'au raisonnement et à la dialectique, son histoire reste jeune d'une éternelle jeunesse et même dans notre temps positif, sceptique et affairé, elle n'a rien perdu de sa fraîcheur charmante. A côté du saint, il y eut dans ce doux ascète un dilettante, un artiste et un poète; — ne s'appelait-il pas lui-même jongleur (troubadour) de Dieu? Grâce à ce dilettantisme, à la sympathie joyeuse et tendre qu'il a prodiguée à toute créature, il a conservé de nos jours un grand nombre de dévots, — qui ne sont pas tous des croyants.

Aussi voudrions-nous bannir de sa biographie tout appareil

1. *Saint François d'Assise.* Un beau volume in-4° jésus de XVI-438 pages, illustré de sept eaux-fortes, neuf héliogravures, trois chromolithographies, douze gravures sur bois hors texte et plus de deux cents gravures dans le texte. Paris. Plon, Nourrit et Cie, 1885.

scolastique. Nous oserions même demander que l'historien de cette grande épopée franciscaine, dont les premiers chants sont une ravissante idylle, n'essayât pas trop de nous convertir et de nous édifier. Qui sait même si la poésie naturelle ne serait pas ici plus efficace que l'exégèse et s'il ne serait pas plus habile à la fois et plus littéraire de nous montrer simplement le frère François dans sa bonhomie naïve, sa grâce italienne, son lyrisme perpétuel, sa tendresse universelle et « sa charmante folie » ?



LE PÈRE FRANÇOIS.

D'après une peinture contemporaine du frère Eudes, au couvent de Subiaco.

Il eût été de mauvais goût de proposer ce programme et ce plan aux très révérends Pères qui ont écrit d'une plume savante et pieuse le beau livre édité par MM. Plon et Nourrit. Raconter la vie de leur saint fondateur est pour eux un acte de leur ministère; tout lecteur leur doit être comme un catéchumène ; il était inévitable qu'un peu de sermon se mêlât à leur touchant récit. Mais s'ils ont ajouté à la biographie du saint, ils n'ont rien laissé perdre du moins de la pénétrante saveur de la légende primitive. Nous avons là tous ces adorables entretiens du frère François avec ses compagnons et avec la nature, ses effusions d'amour, ses actions de grâces « au Seigneur très haut et très bon qui doit être loué avec toutes ses créatures et singulièrement monseigneur frère le Soleil, qui nous donne jour et lumière ; — loué pour sœur la Lune et pour les Étoiles ; — loué pour frère le Vent, pour le Ciel pur et pour tous les temps ; — loué pour sœur l'Eau qui est très utile, humble, précieuse et chaste ; — loué pour

frère le Feu, beau et agréable, indomptable et fort; — loué pour notre mère la Terre qui nous soutient et nous nourrit, qui produit toutes sortes de fruits, les fleurs colorées et les herbes; — loué à cause de notre sœur la Mort corporelle, à qui nul être vivant ne peut échapper. »



SAINTE CLAIRE, PAR GIOTTO.

(Église de Santa-Croce, à Florence.)

Mais les éditeurs ne se sont pas bornés à nous donner sous une forme nouvelle les trois rédactions de Thomas de Celano, « des trois compagnons » et de saint Bonaventure; pour élever à François d'Assise un monument définitif, leur goût délicat et sûr a fait appel à la collaboration des artistes. Ils ont voulu réunir tout ce que la personne et la légende de saint François ont inspiré, de Cimabué à Flandrin, aux peintres de toutes les écoles, suivre à travers l'histoire de l'art le sillon lumineux laissé par cette figure inspirée. Des graveurs tels que Léopold Flameng, Paul le Rat, T. de Mare et F. Gaillard lui-même, ont été conviés à traduire par l'eau-forte les principales pages de ce long poème; « Monseigneur frère le Soleil » a été naturellement mis au service de son grand ami, les

graveurs sur bois les plus habiles ont répandu dans le texte plus de deux cents illustrations, généralement excellentes, et le volume ainsi composé a pris la valeur et l'importance d'un album documentaire et artistique de premier ordre.

Cette façon d'entendre l'illustration d'un pareil livre est sans doute pleine d'intérêt. Peut-être eût-il mieux valu cependant, pour l'unité et le charme de l'œuvre, éliminer quelques peintres de décadence, déclamatoires et guindés, qui n'ont jamais compris ni aimé saint François. Nous aurions voulu, pour notre part, n'admettre autant que possible que les sincères et les convaincus, c'est-à-dire ne pas dépasser le xve siècle, en Italie du moins, car il était impossible de laisser de côté Murillo, Zurbaran et Alonzo Cano.

L'admirable *Saint François* d'Alonzo Cano n'est pourtant pas une fidèle interprétation de son vrai caractère; cet ascète ravi dans une extase violente et douloureuse n'est qu'une traduction dramatisée à l'espagnole. Le véritable saint François n'a rien de tendu ni de douloureux ; il a vécu sans effort et sans fièvre dans une ininterrompue et souriante « ivresse d'amour divin ». Il y a de l'enjouement dans sa piété et même de touchants enfantillages. — Pour convertir le loup de Gubbio, il lui fait servir une ration journalière; il interpelle les hirondelles et quand, dans les montagnes de l'Alverne, les moineaux piaillent sur sa tête, il se réjouit de leur joie et les remercie de fêter son retour. Son vœu de pauvreté même n'est pas un détachement violent, la sombre renonciation d'un pénitent qui rompt avec le monde ; c'est un abandon joyeux, mieux encore un mariage et comme un chant d'amour. « Seigneur, prenez pitié de moi et de ma Dame la Pauvreté... Souvenez-vous que vous êtes venu du séjour des anges pour la prendre pour épouse... et que ce fut dans ses embrassements étroits que vous rendîtes l'âme. Ah! qui n'aimerait ma Dame la Pauvreté, par-dessus toutes choses! » — « Il était arrivé, a dit M. Renan, à la suprême indulgence, à la joie perpétuelle du grand artiste, celui de tous les êtres qui est le plus près de Dieu. »

Ce sont les maîtres italiens qui nous l'ont montré sous sa véritable et intime ressemblance? C'est dans leurs œuvres qu'il faut le suivre. On ne saurait l'isoler de son milieu, de ses horizons familiers et de ses compatriotes. Eux seuls pouvaient nous rendre sensibles le charme et la vertu du lieu de sa naissance, la nuance de sa tendresse et de sa piété, parce qu'ils sont nés dans la même atmosphère, ont grandi dans la vénération de sa mémoire; on pourrait dire qu'ils ont été suscités par la vertu de sa légende. Tout un art a fleuri sur son tombeau.



SAINT FRANÇOIS EMPORTÉ SUR UN CHAR DE FEU.

Panneau de Giotto, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.)

L'heure, le lieu et la saison, tout est exquis dans les origines de cette légende. Cette terre d'Ombrie est privilégiée, grave et douce, pénétrée de tendresse, avec la lumière virginale de ses purs horizons qui semblent faits pour encadrer des sanctuaires et des ermitages. L'amour s'y épanouit comme une fleur mystique sous l'aménité du ciel méridional; c'est en Ombrie et en Toscane qu'il donne la floraison la plus spontanée et la plus belle. L'ordre des Servites et des solitaires de Vallombreuse, sainte Madeleine de Pazzi, saint Regnier de Pise sainte Catherine et saint Bernardin de Sienne, sainte Rose de Viterbe, sainte Zita de Lucques, sainte Marguerite de Cortone, saint François, sainte Claire, saint Bonaventure y brillent en moins de deux siècles; c'est un milieu prédestiné et un moment unique.

Dante et Giotto condensent en même temps dans des œuvres immortelles les rayons épars de ce foyer dès longtemps préparé. Dante, dans le XIe chant du *Paradis*, célèbre le mariage de saint François avec la Pauvreté, veuve du Christ son premier mari, depuis onze cents ans obscure et méprisée « quand il s'unit à elle... et de jour en jour aima sa Dame plus fortement ». Et sur les murs de l'église inférieure d'Assise, à côté du tombeau du bienheureux, Giotto traduit presque littéralement le poème de son ami.

On ne saurait assez féliciter et remercier les éditeurs de nous avoir donné dans ce volume tout ce que la légende de saint François a inspiré au pinceau du maître; ce sont ces reproductions qui font, à vrai dire, l'intérêt supérieur du livre. On a là, sous sa forme la plus sensible et la plus dramatique, tout le rêve mystique du moyen âge, — dans la mesure exacte où ces visions surnaturelles peuvent supporter la tyrannie des corps. L'inexpérience de la main du peintre, dont on sent la lutte patiente contre l'expression rebelle, ajoute encore à l'intensité de l'impression. Les têtes surtout sont souvent maladroites, les mentons trop proéminents, les formes lourdes et carrées; mais les visages sont d'une gravité si pénétrée, les attitudes sont si éloquentes, la mimique si spontanée et si profondément sincère, il y a tant de vie et de vérité dans le groupement des figures, que l'esprit n'a pas une hésitation. L'imagination doucement sollicitée par l'appel grave et doux de ces âmes aimantes s'élève sans effort à leur suite dans la patrie radieuse dont elles sont la promesse et la vision réalisées. — Heure délicieuse, où l'on assiste à l'éclosion d'un art et d'une beauté nouvelle; où l'on devine sous l'application ardente de l'artiste, les ravissements du rêve intérieur qui soutient son courage et dirige sa main; où l'on éprouve à chaque pas le bonheur



SAINT ANTOINE DE PADOUE A GENOUX DEVANT L'EUCHARISTIE.

(Miniature du bréviaire Grimani, à Venise.)

d'une découverte; où chaque tâtonnement révèle une émotion, chaque trouvaille un acte de foi. Dans les *Noces mystiques de saint François et de la Pauvreté*, dans le *Vœu de chasteté*, dans le *Vœu d'obéissance*, la clarté naïve et la puissance dramatique de la composition triomphent de la complication de la symbolique, tandis que dans quelques scènes, comme la *Mort de saint François* ou les *Funérailles de sainte Claire*, l'émotion éclate sans entraves et l'expression de la douleur humaine, mêlée aux certitudes de l'espérance chrétienne, arrive à la plus pathétique éloquence. Art admirable en ses imperfections! Le cœur de l'artiste y bat à l'unisson de l'âme de tout un peuple croyant; l'inspiration, libre de tout formule, vierge de tout pédantisme d'école, mesure la puissance de son essor à l'intensité de sa foi et, pour se former une langue, découvre la nature et crée une beauté.

Saint François, Dante et Giotto, ces trois noms ne résument-ils pas l'âme et l'art italiens à une heure privilégiée, un des plus attachants moments, un des plus nobles rêves de la changeante humanité? Taddeo Gaddi, Giottino, Simone, Ambrogio, Sano di Pietro, etc., etc., sont encore dignes de chanter le cantique franciscain. Mais c'est Angelico de Fiesole qui en résume et en exprime le mieux la poésie, la tendresse et le charme — en y ajoutant toutefois une nuance de tristesse, comme le pressentiment qu'il est le dernier peintre chrétien, et que les anges du ciel refuseront désormais leur collaboration aux artistes ses successeurs.

L'heure a sonné en effet où l'idéal va changer; les faux dieux sont là, déjà puissants et rétablis sur leurs autels relevés. En vain Savonarole veut leur barrer la route, il est emporté : l'invasion radieuse se répand — avec la complicité de Rome! — sur l'Italie et sur le monde. Saint François figurera bien encore dans les cortèges religieux, au pied du trône de la Madone ou de la croix du Sauveur. Mais ce ne sera plus qu'une vaine parade où le cœur n'aura plus de part et la prière plus de voix. On l'a arraché à son ermitage, à la nature amie, aux hirondelles ses sœurs. On ne comprend plus sa piété profonde et naïve; on n'aime plus la nature comme il l'aimait; on ne sait plus donner à toute la création une âme de madone; l'heure a passé des éclosions printanières, des ignorances, des gaucheries adorables. Sans doute un soleil brillant s'est levé dans le ciel, mais ce n'est plus ce soleil fraternel, cette virginale aurore dont les rayons caressaient sur les coteaux de sa chère Assise le feuillage grêle des arbres et les fronts dévotement inclinés des humbles primitifs.

ANDRÉ MICHEL.





F. Gaillard inc. Imp. Ch. Chardon.

SAINT FRANÇOIS _ FRA ANGELICO.
(Couvent de San-Marco à Florence.)

LA MOSAÏQUE

A L'EXPOSITION

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS



L'*Union centrale*, toujours très attentive à toutes les branches des arts de la décoration, ne pouvait manquer d'inscrire la mosaïque dans le programme de son exposition de 1884. Les exposants sont venus en petit nombre, il est vrai, avec peu de pièces, il est vrai encore; mais il ne faut pas oublier qu'un art pariétaire dans son essence ne peut fournir aux expositions que des morceaux détachés, et que c'est dans l'édifice qu'il convient d'aller le juger.

A tout seigneur, tout honneur. L'État expose quelques morceaux de son atelier fondé par une loi de finances spéciale en date du 22 décembre 1875. M. Ch. Garnier n'en reste pas moins le véritable promoteur de la mosaïque en France, car ce sont les écrits et les travaux d'architecture de ce maître qui ont décidé le gouvernement et le parlement. M. Garnier avait conçu le projet grandiose de couvrir de mosaïque le plafond de la salle de l'Opéra; il dut se borner

à la voûte de l'avant-foyer, plus justement nommé le foyer de la mosaïque; la tentative réussit et donna le mouvement. La Direction des beaux-arts expose un fût de colonne qui sera complété par un chapiteau et un faite en bronze. L'idée comme le modèle sont de M. Coquart, architecte chargé des travaux de l'École des beaux-arts. Cet architecte veut faire de la cour du Mûrier une sorte de *Campo-Santo;* à côté du monument d'Henri Regnault s'élèvera une colonne en mosaïque en mémoire de Rougevin, l'un des bienfaiteurs de l'école. La mosaïque a cet avantage très particulier de servir beaucoup plus facilement que les autres matières aux pavements, aux surfaces verticales, aux voûtes et aux parties détachées de l'architecture. Quelle qu'en soit la forme, elle s'use moins sous le pied que les carrelages céramiques; par la petite dimension de ses cubes elle se prête aux revêtements des moulures et se répare avec une grande facilité. Les colonnes entièrement en mosaïque sont cependant très rares; l'antiquité ne nous en a laissé que fort peu, le moyen âge et la Renaissance aucune. M. Coquart s'est inspiré des colonnes du musée de Naples provenant de Pompéi et ses mosaïstes ont suivi la technique ancienne. La colonne Rougevin n'a rien de fini et de précieux; elle a été traitée simplement et avec liberté; tous les cubes de la même couleur n'ont pas le même ton, le dessin des motifs semblables n'est pas mathématiquement pareil, les fleurs ont des colorations conventionnelles, les cubes sont taillés à la marteline et non usés à la meule. Toutes ces petites irrégularités sont voulues et donnent parfaitement l'effet cherché, qui est une sorte de naïveté dans la pratique; le modèle, du reste, était très bon, bien conçu, harmonieux de couleur. Nous regardons cette pièce comme très réussie, et nous désirons que les élèves qui l'ont faite persistent dans une technique exempte des mièvreries qui, dès le XVIIe siècle, ont envahi la mosaïque. A côté de la colonne, la manufacture montrait deux têtes — Cupidon et un Génie — d'après la mosaïque de Raphaël exécutée en 1516 dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome; nous reviendrons tout à l'heure sur ce modèle. Nos jeunes mosaïstes, M. Choisy et M. Monvoisin, n'ont eu qu'à copier exactement un estampage en couleur; ce travail a été un exercice qui leur a été très utile, car ils ont fidèlement travaillé.

Depuis la Renaissance, le rôle des mosaïstes est d'interpréter les peintres; les frères Zuccati et Rizzo ont traduit le Titien, V. Bianchini a mis en œuvre les modèles de Sansovino, L. Della Pace a magistralement fait en mosaïque les cartons de Raphaël; dans l'état



PANNEAU DÉCORATIF AUX ARMES DE LA VILLE DE PARIS.

(Mosaïque exécutée par M. Guilbert Martin, d'après une composition de M. Lameire.)

actuel des arts, nous ne saurions être plus exigeants que la Renaissance en demandant au tapissier et au mosaïste de composer eux-mêmes leurs cartons; nous nous bornons à mettre à leur disposition un modèle et à leur demander, non de le copier à l'effet de produire l'illusion, mais de l'interpréter au moyen de la laine et des émaux de façon à bien employer toutes les qualités expressives des matières, tout en respectant l'esprit de l'ouvrage. C'est ainsi que M. Choisy a fait la tête de Jeanne d'Arc et M. Monvoisin celle de sainte Geneviève; les deux figures sont détachées de la grande composition de M. Hébert qui décore la voûte hémisphérique de l'abside du Panthéon; cette œuvre, la plus importante en mosaïque exécutée de notre temps, a fait ici même l'objet d'une étude spéciale. Les deux morceaux exposés permettent de juger la technique mieux qu'on ne peut le faire maintenant au Panthéon même; elle est aussi simple que le modèle l'a permis; elle donne absolument le caractère du modèle, elle fait sentir que l'ouvrage est bien en mosaïque. A ce point de vue, le travail, celui de M. Choisy surtout, fait honneur aux mosaïstes élèves de M. Poggesi, l'artiste distingué qui a conduit la décoration du Panthéon et qui en a exécuté les principaux personnages.

M. Guilbert Martin est le seul fabricant français qui ait exposé des morceaux de mosaïque en émail; il a créé dans sa manufacture, ce dont on ne saurait trop le louer, une école de mosaïque et, pour entraîner ses jeunes gens, il a adopté la méthode suivie dans l'atelier de l'État. Avant de les mettre en présence d'un modèle peint, il leur fait copier des mosaïques d'une qualité indiscutable; c'est ainsi qu'ils ont reproduit très exactement, cube par cube, d'après un estampage en couleur prêté par la Direction des beaux-arts, le compartiment consacré à Diane par Raphaël dans la composition cosmique de la chapelle Chigi, à l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome. Cette mosaïque, dont le carton est parfait, est le point culminant de l'art du mosaïste pendant la Renaissance; elle est l'œuvre de L. Della Pace, un Vénitien dont on ne connaît pas d'autres ouvrages. La technique en est simple et énergique; les saillies des muscles, les ombres, les lumières dont quelques-unes éclatent en or, sont accusées avec netteté et franchise; un redessiné continu assure la forme et se prolonge dans les plis des chairs et des draperies.

L'exposition de l'atelier de M. Guilbert Martin, qui fabrique tous ses émaux y compris les fonds d'or, est très complète; elle comprend des motifs d'ornement très bien traités, avec sobriété et franchise de

couleurs, et de plus divers morceaux à figures humaines dont les deux principaux sont d'après Gustave Doré et d'après M. Lameire.

A la vue des revêtements de faïence qui donnèrent tant d'éclat à l'Exposition du Champ de Mars en 1878, Doré rêva céramique. Il s'en ouvrit à un ami qui le mit en relations avec Deck; de la collaboration puissante de ces deux artistes devait naître une œuvre grandiose, mais la mort fit avorter le projet; il en resta du moins une aquarelle. On conseilla à M. Guilbert Martin de la traduire en mosaïque, ce qui fut fait non pas dans les dimensions projetées — le travail eût été d'un prix trop élevé pour une entreprise particulière, — mais au double et demi environ du modèle de Doré. La composition montre Cléopâtre sur son trône à l'instant où l'aspic la mord; peut-être Cléopâtre n'était-elle pas dans cette attitude majestueuse au moment fatal; peut-être aussi les ornements et l'architecture ne sont-ils pas absolument conformes aux planches de Champollion. Doré n'y regardait pas de si près; mais l'essentiel est là, l'ouvrage porte la griffe du maître — et qui sait? — il est possible que dans dix siècles il ne reste de l'œuvre si considérable de Doré que ce morceau de mosaïque; l'histoire nous apprend que les arts ont subi de terribles éclipses, et les temps peuvent revenir où, selon l'expression de Vasari, « on a vu disparaître au milieu d'un déluge de calamités tout ce qui portait le nom d'édifices et même tous les hommes qui cultivaient les arts. »

Le modèle de M. Lameire a été inspiré par le programme du concours ouvert par l'Union centrale : « *Mosaïque d'émail :* Panneau décoratif ayant pour motif les armes de la ville de Paris, l'écusson ne devant occuper au maximum que le cinquième de la composition. » L'écu posé sur un lion accroupi est soutenu par la Marine et l'Industrie; la composition est bien pondérée; nous eussions préféré un peu plus d'air, le fond d'or n'éclate pas assez, il est trop couvert dans le bas principalement; les figures sont solides et juste dans la donnée.

Dans la Cléopâtre comme dans les Armes de la ville de Paris, le fabricant a traité les modèles comme il convient de le faire en mosaïque; non seulement il n'a pas cherché à reproduire les effets de la peinture, mais il a évité de tomber dans ces imitations de tableaux qui, bien à tort, selon nous, ont excité l'admiration, depuis le pontificat d'Urbain VII, de 1623 à 1644, jusqu'à nos jours; car, durant toute sa vie d'artiste, M. Ingres n'a cessé de répéter, à chaque occasion, que la céramique, la tapisserie et la mosaïque avaient pour

fonctions essentielles l'imitation servile des chefs-d'œuvre de la peinture. Le polissage et l'encaustiquage des mosaïques ont fait leur temps. M. Guilbert Martin l'a compris, et nous l'en félicitons.

Si la reproduction des tableaux a été funeste à la mosaïque aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, cet art est exposé aujourd'hui à un autre danger. A l'effet de produire vite et à bon marché, on suit une sorte de méthode industrielle; voici en quoi elle consiste : le motif est dessiné sur un carton, le mosaïste prend ses cubes taillés très irrégulièrement en biseau du côté qui doit être planté dans le mastic, et les colle sur le modèle la face sur le carton; on travaille donc à l'envers sans avoir, comme en tapisserie, la faculté d'aller à chaque moment examiner l'endroit. Le procédé convenable pour l'ornement est des plus médiocres pour la figure, le mosaïste étant réduit au rôle d'un ouvrier presque inconscient de son travail; les figures ainsi obtenues sont plates, sans caractère, sans force; elles ne portent ni la personnalité de l'auteur du carton ni celle du mosaïste. Le grand sujet que M. Facchina a emprunté à l'œuvre de Tiepolo au palais Fabia, de Venise, nous fournit un exemple de ce procédé de décadence; la mosaïque est fade, embrouillée et sans style aucun; elle n'accuse même pas le genre de Tiepolo et pourrait être tout aussi bien de Véronèse ou du Tintoret. Le même reproche peut s'adresser aux personnages d'après les mosaïques antérieures à la Renaissance; le procédé sur le papier doit être absolument proscrit; les figures ne peuvent être exécutées que directement si on veut qu'elles soient des œuvres d'art. M. Facchina ne l'ignore pas, et s'il travaille sur le papier, c'est qu'il y est obligé par les nécessités de son commerce; ce fabricant a rendu des services à la mosaïque en la propageant; il traite fort bien l'ornement et en a donné une nouvelle preuve par un pavement d'après l'antique qui forme le sol de son exposition.

En résumé, en dépit des critiques, des résistances et des obstacles, la mosaïque a fait en France son chemin aussi vite que peut le faire une innovation en matière d'art. MM. Ch. Garnier, Revoil, Sédille, Lameire, Bessières en font usage chaque fois que les dispensateurs des commandes le permettent, dans les monuments et les maisons dont la construction et la décoration leur sont confiées; les artistes et le public l'ont appréciée aussitôt qu'ils l'ont connue, et l'État l'a prise sous sa haute protection. Les résultats obtenus sont aussi satisfaisants que possible; il y a quelques années encore, tout dans les mosaïques exécutées en France, les modèles exceptés, venait d'Italie, mosaïstes et matériaux; aujourd'hui, M. Ch. Garnier pourrait, à

l'Opéra, commencer en mosaïque le plafond de M. Lenepveu et l'œuvre de M. Baudry sans avoir à demander à Venise ni un homme ni une galette d'émail. L'Angleterre et l'Allemagne surtout sont sous ce rapport loin de nous. Que l'on se rende à Aix-la-Chapelle, on verra le triste résultat obtenu dans la voûte de la Chapelle palatine du Dôme, par la collaboration d'un Belge, d'un Italien et d'un Allemand. Que l'on se rende également en Italie devant les mosaïques modernes et les restaurations contemporaines; que l'on compare ces ouvrages avec l'abside du Panthéon, et l'on restera convaincu qu'après une pratique de quelques années à peine notre pays a su acquérir dans la mosaïque le rang élevé qu'il tient depuis plusieurs siècles dans les arts de la décoration.

GERSPACH.



REVUE MUSICALE



L'ACCUEIL fait par la presse aux nouveaux directeurs de l'Opéra a été généralement sympathique. Ce n'est que justice : M. Ritt est un administrateur expérimenté, fort au courant des choses de théâtre ; M. Gailhard un artiste remarquable, excellent musicien et nullement enclin, croyons-nous, à dédaigner les œuvres de l'ancien répertoire qui lui ont valu des succès mérités.

MM. Ritt et Gailhard sont donc au pouvoir ; l'ère des difficultés commence. Nous faisons les vœux les plus sincères pour le triomphe de leur courageuse entreprise. En outre de l'intérêt qu'inspirent toujours des gens assez hardis pour risquer leurs propres capitaux dans une aventure où il n'y a pas de gros profits à réaliser, nous pensons à l'œuvre elle-même dont le succès importe à l'avenir de la musique dramatique. Si l'Académie nationale de musique venait à succomber, peut-être se trouverait-il un ministre pour décréter que cette antique institution a eu raison de mourir n'ayant plus sa raison d'être. Ce serait une erreur, mais le mal n'en serait pas moins fait.

Aux directeurs de l'Opéra échoit l'honneur de démontrer l'utilité de l'établissement dont ils viennent de franchir les portes en maîtres. La maison est encore bien achalandée, il s'agit de retenir la clientèle en s'efforçant de lui plaire. Le jour où l'on aura de l'agrément à suivre les

représentations de l'Opéra, son utilité ne sera plus discutée, car du même coup l'art musical y trouvera son compte : le plaisir que nous procure un morceau de musique n'est pas fatalement une marque de son infériorité,



HARPISTE ÉGYPTIEN (Thèbes, époque de Ramsès III).

(*Histoire de la Musique.*)

quoi qu'en pensent les compositeurs de nouvelle couche. Les suffrages du public distingué qui fréquente l'Opéra ne se sont jamais égarés; peut-être a-t-il méconnu certains ouvrages de valeur, mais les succès qu'il a consacrés sont tous de bon aloi; on n'a pas vu là ce qu'on voit autre part, applaudir à des platitudes sans nom, ou à des combinaisons savantes et vides. Sans doute on y est conservateur d'une manière exagérée; il ne faut pas trop s'en plaindre. L'Opéra avec les frais énormes que comportent son personnel et son mobilier ne peut pas être un théâtre d'expériences; de son côté le public paye assez cher son plaisir, au moins les abonnés, pour que la direction hésite avant d'accueillir des compositions inédites, surtout quand

elles relèvent de systèmes encore mal digérés : ceci est affaire au Théâtre-Lyrique — quand il y aura un Théâtre-Lyrique.

La presse n'a pas ménagé les conseils à MM. Ritt et Gailhard ; je viens à mon tour enrichir leur panier de quelques avis dont l'efficacité ne me semble pas douteuse, cela va sans dire.

Le premier conseil que je donnerai aux directeurs de l'Opéra, ce sera de mettre à la retraite le plus possible de leur personnel dirigeant. Je dis : mettre à la retraite, par respect pour les droits acquis par de longues années de service ; dans bien des cas, il suffira de changer des employés notoirement incapables, et comme tels indifférents au succès de l'entreprise, pour ne pas dire hostiles.

En second lieu, je conseillerai le retour à la simplicité. Depuis un certain nombre d'années, l'Académie nationale de musique, désireuse sans doute de justifier son titre, a introduit dans l'interprétation lyrique de son répertoire une solennité prétentieuse dont l'effet est intolérable.

Cette fausse grandeur peut en imposer une fois aux spectateurs naïfs et leur faire croire que l'Art a établi son trône sous la coupole de l'Opéra et qu'il y siège dans toute sa majesté. A l'user, on aperçoit vite le néant de cette pompe de commande et l'ennui, un ennui mortel, s'empare des spectateurs pour ne plus les quitter. La responsabilité de cette interprétation et des conséquences déplorables qu'elle entraîne retombe sur deux chanteurs qui pourtant furent de grands artistes. Mme Stolz et Dupré, doués l'un et l'autre de voix admirables et de poumons de fer, ont créé le *poussage* (le terme est admis) dans les morceaux chantés et l'élongation du récitatif en interminables périodes débitées avec emphase et sur le plein de la voix. La tradition de ce style ampoulé, aussi fatigant pour celui qui en use que pour celui qui écoute, est pieusement conservée à l'Opéra par de bonnes gens qui croient avoir monopolisé la belle déclamation lyrique. Cette tradition et ceux qui la conservent doivent disparaître, si l'on veut relever ce théâtre en lui restituant le caractère d'un lieu de récréation. Nous ne voyons pas d'autre manière d'y ramener la foule, maintenant que l'escalier de M. Garnier a cessé de faire recette.

Le jour où les chanteurs seront dispensés de pontifier tout au long de leur rôle, peut-être sera-t-il permis d'exiger d'eux qu'ils sachent chanter les parties expressives. A peu d'exceptions près, l'art du chant a cessé de fleurir dans ce milieu qui fut autrefois si propice à l'éclosion des grands artistes. Le métier de chanteur y est compris à la façon de tout autre métier ; pourvu qu'on le remplisse sans défaillance jusqu'à la chute du rideau, on n'est pas loin de passer, à ses propres yeux, pour un sujet remarquable : une voix solide et d'un timbre supportable tient lieu de talent, de savoir, d'intelligence dramatique et de sentiment. Le public n'est pas de cet avis, il se tait, reste froid ; l'acteur en arrive à oublier le bruit des applaudissements, mais la caisse du théâtre se répand en largesses qui s'étalent comme un baume sur les blessures de son amour-propre et les lui font oublier.

Et quelles largesses ! Vraiment on sourit de pitié à voir la folle prodigalité où les directeurs de théâtre se sont laissé entraîner. N'a-t-on pas imprimé ces jours-ci qu'un impresario bien connu donne 500,000 francs au baryton

Lassalle pour une tournée de six mois en Amérique, et que, désireux de ne pas retarder la bonne fortune des dilettanti du nouveau monde, il s'offre galamment à payer à notre Opéra un dédit de 120,000 francs, le trai-



Mlle SALLÉ, D'APRÈS LA PEINTURE DE LANCRET, GRAVÉE PAR LARMESSIN.

(*Dictionnaire du Théâtre.*)

tement dont cet artiste daigne se contenter tous les ans! Des années de neuf ou dix mois, il est vrai.

Cette folie ne peut durer; toutes les scènes lyriques en mourraient. Sans être prophète, il est permis de prédire aux chanteurs un sort pareil à celui dont les peintres sont atteints. Le temps est passé des petits dessins coloriés vendus à 10,000 francs pièce; les chanteurs devront également rabattre de leurs prétentions. L'art aura toujours son prix, — on ne saurait trop

le payer, — mais il y a gros à parier que le métier se verra bientôt prisé ce qu'il vaut. Un événement bizarre se prépare; pour conquérir gloire et fortune, les artistes vont être forcés d'avoir du talent.

Revenons à l'Opéra. Si la direction a le bon esprit de décharger les chanteurs du lourd fardeau dont Mme Stolz et Dupré ont chargé leurs épaules, il est plus que probable que le théâtre trouvera facilement des artistes de mérite pour interpréter son répertoire. Tels et tels feraient les choses avec grâce s'ils ne forçaient leur talent; on les appréciera dès qu'il leur sera permis d'être eux-mêmes, d'exprimer leur sentiment propre, ce qui est possible en musique, sans s'écarter du respect des textes.

Ici se place la question de l'orchestre et de son chef. L'Opéra possède tous les éléments d'un orchestre incomparable; il lui manque un chef pour les grouper, les entraîner et surtout les discipliner. J'estime hautement le savoir et le caractère du musicien distingué qui tient, à l'heure actuelle, le bâton du commandement, mais je ne crois pas qu'il soit à sa vraie place. Un théâtre n'est pas un conservatoire; conduire un opéra ou une symphonie sont deux choses absolument distinctes. Au théâtre, il faut un chef vivant, vibrant et toujours prêt à épouser une œuvre, quelle qu'elle soit, avec la même ardeur qu'y mettrait le compositeur. Il ne trône pas au pupitre pour sa satisfaction personnelle; il remplit la tâche, souvent lourde, de mettre en relief les beautés d'un ouvrage, même quand il n'y croit pas. Ce doit être un exalté à froid, et pour tout dire, puisque Littré m'y autorise : un « monteur de coups ». Si ce chef n'existe pas en France, MM. Ritt et Gailhard pourront s'adresser à l'Italie qui en est amplement fournie : nous ne leur en ferons pas un crime de lèse-patriotisme.

En résumé nous croyons que l'Opéra doit abandonner les hauteurs où il s'est placé et secouer sa dignité traditionnelle. Dût-il descendre d'un degré dans sa propre estime, la joie de vivre et d'être aimé du public le consolera facilement de sa prétendue déchéance.

Après le rajeunissement de l'interprétation musicale, vient celui du répertoire : ce sont deux questions connexes et d'une égale importance pour l'avenir de l'Opéra. Si l'on tient à les résoudre toutes deux, il importe que MM. Ritt et Gailhard aient leur pleine liberté d'action. Nous ne songeons pas à les affranchir de leur redevance annuelle de nouveautés et surtout d'œuvres françaises; l'État ne les subventionne pas grassement pour le seul plaisir de réserver quelques loges à l'administration des beaux-arts. Mais il convient, croyons-nous, de les laisser choisir à leur guise les éléments du tribut et le présenter au public comme ils l'entendront. Il est profondément absurde d'engloutir de grosses sommes d'argent à vouloir parer un ouvrage inédit, peut-être irrémédiablement mal venu de naissance. Le vrai père ne sait rien de sa valeur, non plus les parrains que l'admiration paternelle peut avoir entraînés, enthousiasmés sans raison : le public seul est juge; c'est son verdict qu'il faut attendre avant de sonner les cloches et de mettre les tapis à l'air pour célébrer un gros événement. Il sera toujours temps de faire des frais à l'anniversaire, si anniversaire il y a : aujourd'hui les bons ouvrages vivent vieux, on a du temps devant soi pour leur rendre hommage.

Peut-on citer une partition de valeur qui ait été méprisée, parce que,

dans le principe, on l'aura exhibée dans de pauvres ou même ridicules accoutrements? Nos souvenirs de la salle Ventadour protestent énergiquement contre cette supposition. Certes le temps est passé où l'on pouvait encadrer un acte de *Semiramide* dans un décor Louis XIII, comme on le fit, une fois du moins à notre connaissance, au Théâtre-Italien de M. Calzado; mais de là à dépenser 300,000 francs pour présenter l'œuvre d'un nouveau compositeur, ou même d'un « jeune maître » connu par son insuccès persistant, il y a loin. Le fonds de l'Opéra est assez riche pour permettre de monter correctement n'importe quel ouvrage nouveau, surtout avec le respect pour l'archéologie qui est dans les habitudes de la maison; en conséquence, MM. Ritt et Gailhard feront bien d'ajourner à la cinquantième représentation les prodigalités de mise en scène. L'heureux compositeur dont la partition aura donné cette preuve de longévité, loin d'y perdre, y trouvera son profit; car cette parure tardive redonnera à son œuvre comme une seconde virginité. Et puis voyez l'avantage de pouvoir mettre à la scène quatre ouvrages avec le prix d'un seul, au tarif actuel! Peut-être s'en trouvera-t-il un bon dans le nombre?

Pour ne pas outrepasser les bornes assignées à notre Revue musicale, je dois renvoyer à une autre fois cette question de l'Opéra qui a tant occupé la presse depuis la mort de M. Vaucorbeil. Il me suffit aujourd'hui d'avoir indiqué le double vice qui met en péril notre « première scène lyrique » : la mauvaise direction musicale et les dépenses intempestives de mise en scène.

L'Académie des beaux-arts vient d'élire M. Leo Delibes par 26 voix contre 11 données à M. Guiraud, son concurrent immédiat. C'est le ballet qui entre à l'Institut; nous ne nous en plaindrons pas, car on peut mettre du talent dans des airs de danse comme dans toute autre composition musicale. Adam, qui fut le premier maître de M. Delibes et qui mourut académicien, en avait imaginé de délicieux, mais ce n'était pas là tout son bagage. L'auteur de *Gisèle* et du *Corsaire* a fait plus encore; on lui doit le *Chalet*, le *Postillon de Lonjumeau* et quantité d'autres opéras légers qui sont encore au répertoire. M. Delibes a écrit lui aussi de charmants ballets : le deuxième acte de la *Source*, *Coppélia*, *Sylvia* et quelques opérettes amusantes; ici s'arrête la ressemblance. Les opéras, *Jean de Nivelle* et *Lakme*, quoiqu'ils aient longtemps tenu l'affiche, n'ajoutent rien, selon moi, à la valeur musicale du compositeur. Des chanteurs de talent ont pu faire accepter pendant cent représentations ces partitions ingrates; ils n'ont pas réussi à les rendre agréables à entendre; ce furent de terribles soirées d'ennui, il faut avoir le courage de le dire, même pour ceux qui s'évertuaient à y découvrir des beautés d'ordre inédit et transcendant. Et pourtant, nous ne serions pas surpris d'apprendre que l'Académie en juge autrement, qu'elle considère *Jean de Nivelle* et *Lakmé* comme les meilleurs titres de M. Delibes à l'honneur dont elle l'a jugé digne. Les académiciens tiennent compte aux candidats de leurs tendances beaucoup plus que de leur réussite artistique; c'est une manière de voir que le public n'est pas obligé de partager. Le public, dont nous sommes, ne se paye pas de belles théories; au théâtre il veut être ému, charmé, ou diverti, et c'est pourquoi l'auteur

des ballets précités et de ces farces désopilantes : les *Deux vieilles gardes*, l'*Omelette à la Follembuche* et le *Serpent à plumes* (*horresco referens!*), jouit auprès de lui d'une popularité méritée.

L'auteur du *Serpent à plumes* nous pardonnera d'avoir rappelé ses folies de jeunesse; il est élu. Ne le fût-il pas encore, notre indiscrétion ne lui causerait aucun préjudice. L'Institut est, en somme, de bonne composition; il ne demande pas la mort du pécheur, mais seulement sa conversion. N'a-t-il pas accueilli également, à bras ouverts, l'écrivain qui a signé la *Belle Hélène* et tant d'autres chefs-d'œuvre de bouffonnerie? M. Ludovic Halévy disposait à la vérité d'un viatique excellent : son dernier livre, l'*Abbé Constantin*.

ALFRED DE LOSTALOT.

Nous croyons devoir placer ici l'examen de deux livres nouvellement parus dont les sujets se rattachent au nôtre.

Dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, nous avons à signaler un excellent volume de M. Henri Lavoix fils, sur l'*Histoire de la Musique*. C'était un sujet difficile à traiter, mais l'écrivain y était préparé de longue main par certains travaux sur la matière qui, soit dit en passant, ont été couronnés par l'Institut. Pour les travaux d'érudition, c'est encore une recommandation.

Les origines de la musique ne sont pas claires; on ne sait rien ou presque rien de cet art dans l'antiquité. Cependant on connaît par les monuments figurés la plupart des instruments dont on se servait à l'époque la plus anciennement connue de l'histoire : c'étaient la harpe, le luth, la cithare, la flûte, les cymbales, la trompette et le tambour. Il est curieux de voir que certains instruments ont été créés d'emblée dans leur forme définitive. Ainsi la harpe de nos jours est-elle à peu près semblable à celle dont on a retrouvé le dessin dans le tombeau de Ramsès III (1250 avant Jésus-Christ).

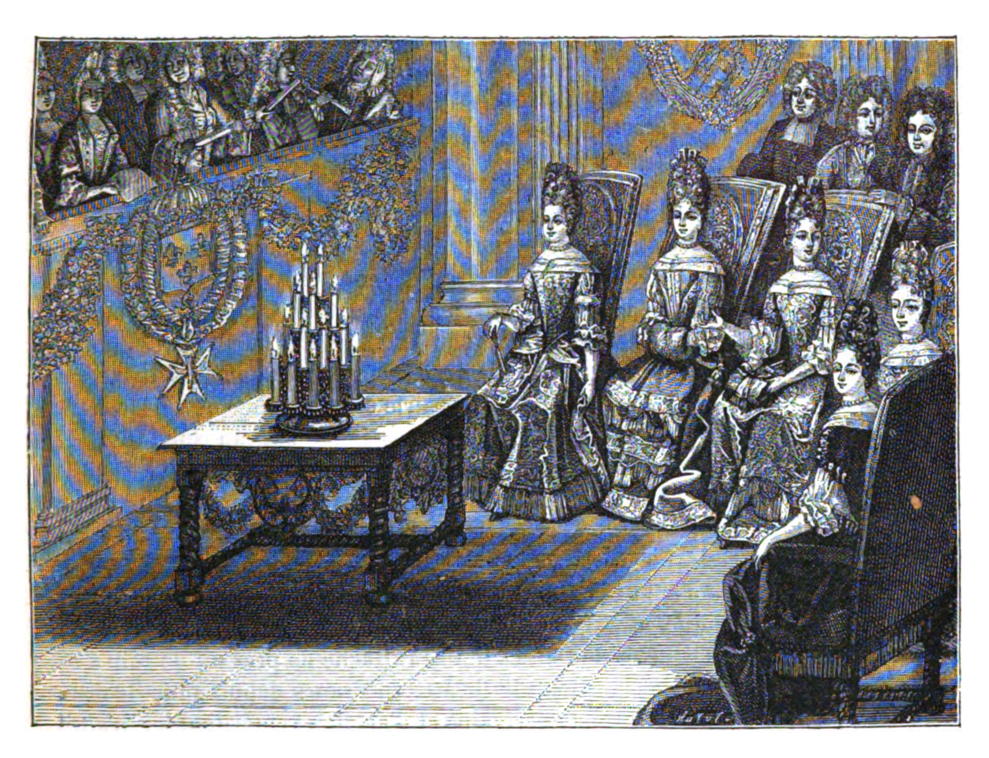
Si des Égyptiens nous passons aux Assyriens et aux Hébreux, nous retrouvons un outillage musical analogue; mais nous n'avons aucun document qui puisse nous renseigner sur le caractère de la musique de ces peuples, ni sur les signes employés pour la figurer, en admettant qu'ils aient eu une écriture musicale.

Il faut arriver aux Grecs pour obtenir quelques renseignements précis sur l'art antique, et encore ne sont-ils pas très explicites. Trois ou quatre textes heureusement conservés nous révèlent le secret de leur notation musicale, qui se faisait au moyen des lettres de l'alphabet plus ou moins altérées. Enfin, on connaît par Aristoxène, qui en a exposé le système (320 A. C.), les modes divers basés sur la composition de la gamme en tons et demi-tons. Quant à la question de savoir si les Grecs connaissaient l'harmonie, toutes les recherches ont été vaines jusqu'à ce jour.

Cependant, il est permis de supposer que l'art musical avait atteint déjà un haut degré de perfectionnement, car on signale dès cette époque la présence de hardis novateurs qui s'insurgeaient contre les traditions. Comment ne pas croire que la vie est un éternel rabâchage, quand on entend un Timothée

s'écrier : « Je ne chante pas le suranné, car le nouveau est de beaucoup préférable à l'ancien. Place au jeune Zeus ! Adieu Chronos et la vieille Muse ! » Nous n'avons rien inventé, pas même le cri célèbre : Place aux jeunes !

Chez les Romains, on retrouve dès l'origine la flûte et la trompette, puis tous les instruments imités de ceux de la Grèce, et, en dernier lieu, l'orgue que l'on croit avoir été imaginé vers 145 A. C. par des physiciens grecs.



UN CONCERT DANS LES PETITS APPARTEMENTS DE LOUIS XIV.

(D'après une gravure de 1696. — *Dictionnaire du Théâtre*.)

La transition entre la musique antique et celle des premiers chrétiens se passe pour nous dans une obscurité profonde : tout ce que l'on peut dire c'est que l'organisation de la musique religieuse due à saint Ambroise (340-397) fut remaniée deux siècles plus tard par le pape Grégoire le Grand : douze siècles écoulés, le plain-chant grégorien est encore la base de notre musique d'église.

Nous laissons au lecteur de M. H. Lavoix le plaisir de suivre, avec son excellent guide, les transformations de la musique pendant le moyen âge : un nom personnifie cette époque, celui du moine Guy d'Arezzo (vers 1050), qui donna aux notes de la gamme le nom qu'elles portent depuis plus de huit cents ans. Avec les œuvres de Palestrina et d'Orlando de Lassus (1520-1594), la musique du moyen âge est arrivée à son apogée. L'avénement de la musique moderne date du XVIIe siècle. Si l'art musical est en retard de

près de deux siècles sur les arts plastiques, c'est qu'il n'a pas eu, comme ceux-ci, l'avantage de renaître des cendres de l'art antique. Quoi qu'il en soit d'un passé que l'on ignore, le fait est que la musique a dû être créée de toutes pièces par la civilisation moderne; on peut donc lui pardonner de ne pas avoir été prête à faire son entrée dans le monde en même temps que ses glorieux rivaux, les arts du dessin.

Un dernier mot au sujet de cet excellent manuel : son éditeur, l'infatigable M. Quantin, y a prodigué les images : on trouvera là ce qu'on chercherait vainement ailleurs, le peu de documents graphiques que le passé nous ait transmis au sujet de la musique, et les portraits des musiciens célèbres, d'après des gravures rares.

Tout auteur qui fait un livre prétend combler une lacune; s'il en était autrement, il est probable que beaucoup de travaux littéraires resteraient sur le métier. Mais on croit avoir une mission à remplir, il n'en faut pas davantage pour donner le courage de terminer une besogne souvent ingrate et toujours pénible. M. Arthur Pougin vient à son tour, un gros volume en main, et affirme hautement que par son intelligence, ses connaissances spéciales et son ardeur au travail, il est parvenu à boucher un trou que personne ne voyait dans l'arsenal de la librairie et que lui-même a découvert avec surprise, un jour où il voulait se renseigner sur un sujet dont il s'occupe depuis de longues années.

Hâtons-nous de dire que, cette fois du moins, les prétentions d'un auteur sont absolument fondées. M. Arthur Pongin en écrivant un *Dictionnaire du Théâtre* a « comblé une lacune ». Les sciences, les lettres, les arts, les industries, les métiers, l'agriculture, ont leurs dictionnaires; le théâtre seul n'avait pas été étudié, jusqu'à ce jour, sérieusement du moins, au point de vue d'un inventaire à créer de tout ce qui se rattache de près ou de loin à ce sujet. Et pourtant quelle place tient le théâtre en France depuis plus de deux siècles! Quelle lignée de grands écrivains et d'acteurs remarquables n'a-t-il pas produite! A cette heure même, le théâtre ne constitue-t-il pas la moins discutable de nos supériorités à l'étranger? En dehors des chefs-d'œuvre classiques appartenant à chaque littérature, les neuf dixièmes des pièces que l'on y joue sont des pièces françaises, et le surplus, des pièces inspirées de notre répertoire. Mais il est inutile d'insister à ce sujet, la cause est entendue.

M. A. Pougin a longtemps vécu du théâtre et sur le théâtre; il le connaît à fond; nul n'était mieux placé pour traiter un pareil sujet, car il compte en même temps parmi les critiques les plus autorisés en matière d'art théâtral. Son ouvrage sera certainement imité, mais nous doutons que l'on puisse faire mieux.

La librairie Didot a traité ce dictionnaire avec tous les égards qui lui étaient dus : l'édition en est belle et abondamment illustrée; on n'y compte pas moins de 350 gravures et de 8 chromolithographies. La plupart des sujets gravés sont empruntés à des estampes précieuses ou à d'autres monuments du passé disséminés un peu partout, et que l'on sera fort aise de retrouver ou de découvrir pour la première fois dans cet excellent répertoire.

A. DE L.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE



L'ACQUISITION par la Galerie nationale des deux tableaux les plus importants de la collection de Blenheim, la célèbre ***Madone Ansideï***, de Raphaël, et le grand ***Portrait équestre du roi Charles Ier***, de Van Dyck, continue à occuper beaucoup le public, dont l'intérêt est au moins autant éveillé, il faut en convenir, par les prix inouïs qui ont été indiqués — c'est-à-dire 1,750,000 francs pour le Raphaël, et 437,500 francs pour le Van Dyck — que par la renommée et la valeur artistique de ces œuvres célèbres. Il manque encore à l'arrangement projeté l'assentiment de la Chambre des communes, mais on espère que, malgré l'importance des chiffres, il ne se produira pas d'opposition sérieuse. Il serait vraiment regrettable qu'on permît que ce joyau sans prix qui s'appelle la ***Madone Ansideï*** nous fût enlevé pour trôner au premier rang dans la galerie de Berlin, ou dans quelque collection privée de financier richissime, où il risquerait d'être encore une fois enseveli et perdu pour le public. Si le prix indiqué était exorbitant, l'occasion était unique; c'est la seule qu'on aura jamais d'augmenter d'une œuvre d'une pareille importance la série un peu restreinte des Raphaël de la Galerie nationale. Aucune œuvre du maître existant dans une collection privée n'a ni les dimensions ni l'histoire sans lacunes, (au point de vue de la qualité et de la conservation parfaite, nous ne voyons que la Vierge d'Orléans, à Chantilly, qui puisse lui être comparée) du grand panneau de Blenheim. Nous ne perdons pas de vue, cependant, les beaux et indiscutables

échantillons du peintre, à Panshanger chez lord Cowper, chez lord Dudley, et dans la célèbre Bridgewater Gallery; mais aucun de ceux-ci ne peut prétendre à une importance égale à celle du Raphaël de Blenheim.

On sait que la *Madone Ansideï* fut peinte par Raphaël pour l'église de San-Fiorenzo, à Pérouse, et que le tableau — placé dans la chapelle de la famille Ansideï — y resta jusqu'à l'an 1764, époque à laquelle lord Robert Spencer l'acquit et l'offrit à son frère, le duc de Marlborough, qui en fit le principal ornement de son château de Blenheim. N'ayant jamais subi aucune des vicissitudes auxquelles ont été exposés d'autres chefs-d'œuvre du maître — ni les voyages à Paris, ni le transfert sur toile, ni les restaurations désastreusement entreprenantes du siècle dernier —, le tableau est encore à peu près intact, et se distingue surtout par un coloris riche et harmonieux qu'on ne rencontre que très rarement dans les œuvres postérieures de Raphaël. Les tons ont sans doute perdu un peu de leur éclat primitif; mais qui sait si l'harmonie de l'ensemble n'y a pas cette fois gagné?

La Vierge est assise sur un trône de marbre, sous un baldaquin d'une forme très allongée orné de festons de coraux : elle tient sur le genou droit l'Enfant divin, et sur le genou gauche est placé un livre de prières vers lequel se dirige son regard — motif qu'on rencontre souvent dans les œuvres du Sanzio qui tiennent encore de l'école du Pérugin, et déjà cependant se rapprochent de celle de Florence. Debout, à côté du trône, sont, à gauche du tableau, saint Jean-Baptiste, vêtu d'un manteau d'un rouge magnifique, et portant une longue croix en cristal, à droite saint Nicolas de Bari (à qui était dédiée la chapelle Ansideï), vêtu de ses habits sacerdotaux, dont les tons sont une combinaison de vert olivâtre, de blanc et de noir intense. Le Précurseur dirige son regard attendri vers la Vierge, tandis que saint Nicolas s'absorbe dans la lecture d'un missel qu'il tient à la main. Sur le bord du manteau de la Vierge se lit encore une inscription en lettres d'or, qui paraît être : RAPHAEL URBINAS MDVI : des doutes se sont cependant produits, quant aux derniers chiffres, à moitié engloutis dans un pli du manteau. Passavant avait indiqué une date évidemment erronée — 1505; et M. G. Scharf, dans son catalogue de la collection de Blenheim, prétend positivement lire 1507. Cependant la date 1506 paraît justifiée par un examen du tableau, et encore par la probabilité que Raphaël l'acheva à Pérouse entre sa première et sa seconde visite à Florence, où il retourna, paraît-il, vers l'automne de 1506. On se souviendra que de pareilles disputes se sont élevées à propos d'autres œuvres signées de la même époque, comme la *Madonna del Verde* (Vienne), la *Madonna col agnello* (Madrid), et la *Belle jardinière*.

Ce qui frappe surtout dans le tableau de Blenheim, c'est la disposition encore tout ombrienne du sujet, malgré la date relativement avancée de 1506, et le sentiment naïf et recueilli qu'on ne rencontre plus au même degré dans les œuvres exquises, mais moins profondément attendries de la période florentine. On suppose que le panneau fut esquissé et peut-être commencé avant le premier voyage de Raphaël à Florence, et qu'à son retour il l'acheva sans en changer la disposition générale, qui lui avait peut-être été imposée par le contrat préliminaire. Il est évident que la *Madone avec quatre saints* du Pérugin, actuellement à la Pinacothèque du Vatican, a fourni à Raphaël l'idée première de son tableau, quoique celui-ci ne soit pas absolument une imitation de l'œuvre de son maître, comme le sont le *Couronnement de la Vierge*, au Vatican, et le fameux *Sposalizio*, du Brera.

Un dessin ayant une grande analogie avec la *Madone Ansidei* est l'esquisse ravissante de la collection Timbal, au Louvre, également attribuée à Raphaël, et sans doute avec justesse, quoique le caractère péruginesque en soit encore très prononcé. Nous voyons dans le dessin saint Sébastien et saint Roch au lieu de saint Jean et de saint Nicolas; l'exécution du tableau est d'un style plus avancé et moins ombrien que celui du dessin; mais la disposition générale et la position des personnages dans les deux compositions offrent entre elles de grandes analogies. Un autre dessin analogue mais inachevé, attribué au maître et se rapprochant de celui du Louvre, est au Stædel Institut de Francfort : l'attribution de cette esquisse à Raphaël a été cependant dernièrement contestée par M. A. Springer.

Le magnifique *Portrait équestre du roi Charles Ier*, par Van Dyck, est une œuvre exceptionnelle par sa beauté, par ses grandes dimensions (12 pieds 6 pouces en hauteur, 9 pieds 7 pouces en largeur) et par son intérêt historique. Le roi y est vu en profil, monté sur un grand cheval isabelle, dans une pose qui rappelle quelque peu celle d'une statue équestre; il est nu-tête, portant une armure légère avec des guêtres en cuir; à la droite du tableau, vu seulement jusqu'à la ceinture, apparaît son écuyer, sir Thomas Morton, tenant le casque panaché du roi. Cette toile est surtout remarquable par la vigueur sobre de l'exécution et du coloris, par la bonne conservation, et surtout par le fini achevé et l'expression de la tête du roi, rappelant les beaux portraits du Louvre et de Dresde. Celui-ci a une certaine analogie, comme sujet et comme dimensions; avec le grand portrait équestre, si connu et si souvent gravé, du roi Charles, qui est à Windsor. Il y a cependant entre les deux tableaux des différences très sensibles et d'exécution et de point de vue. Dans celui de Windsor le roi est vu presque de face, monté sur un cheval gris et accompagné de son écuyer français : c'est aussi, à un degré plus marqué que ne l'est le tableau de Blenheim, un splendide portrait d'apparat : plus frappant peut-être comme composition, il ne l'égale pas comme caractère intime. Ces deux portraits faisaient également partie de la collection royale dispersée en 1649 : celui de Blenheim fut vendu au prix de 150 livres sterling, et retrouvé à Munich par le grand duc de Marlborough. Il en existe plusieurs copies réduites, dont une à Buckingham Palace, et une étude à l'aquarelle des arbres du fond se retrouve au British Museum. C'était pour la galerie une acquisition d'autant plus désirable que Van Dyck, quoique presque fils adoptif de l'Angleterre, est jusqu'à présent assez médiocrement représenté dans la collection nationale, peut-être parce que Windsor et les grandes collections privées ont absorbé ce qu'il a produit en Angleterre de plus parfait.

Une trouvaille récente a été faite par le directeur, sir Frederick Burton; nous voulons parler d'un *Crucifiement* d'Antonello de Messine, d'une authenticité indubitable et d'un grand intérêt. C'est une variante du *Crucifiement* si connu du Musée d'Anvers, mais non pas une répétition, car il y a entre les deux panneaux des différences importantes. D'abord celui de la Galerie nationale est de deux ans postérieur à l'autre, car il porte l'inscription *Antonellus messaneus me pinxit* — 1477 —, tandis que celui d'Anvers porte la date de 1475. Dans notre panneau le peintre a retranché les deux larrons, et changé quelque peu la position et l'expression des personnages; il a supprimé aussi le hibou qui, dans le tableau d'Anvers, se voit au premier plan. Il y a peut-être dans l'expression des traits du Christ, où se lit la souffrance supportée avec une patience divine, une élévation de sentiment supé-

rieure à ce que nous trouvons dans la partie analogue du panneau d'Anvers. De même on ne peut rien s'imaginer de plus naïf ni de plus émouvant que la Vierge et le saint Jean, assis, épuisés de douleur, au pied de la croix. Le *Crucifiement* de Londres a souffert de frottements qui ont rendu le fond quelque peu indécis, mais heureusement les retouches ont été très habilement enlevées. Ce tableau faisait partie de la collection des marquis de Buk, mais on ne sait rien d'exact sur sa provenance antérieure.

La collection des moulages d'après les sculptures grecques et romaines qu'on vient d'ajouter au Musée de South Kensington est un gain précieux pour l'art et l'archéologie en Angleterre. Depuis longtemps déjà Berlin nous avait donné l'exemple avec un musée de moulages absolument complet, et admirablement organisé pour faciliter les études et les comparaisons. Dresde, Munich, et d'autres centres allemands, se sont ensuite pourvus de collections analogues quoique moins complètes. Il y a lieu de regretter amèrement que le manque d'espace ait empêché le British Museum de donner l'hospitalité à ces plâtres, qui en auraient complété et commenté d'une façon absolument satisfaisante les collections incomparables; l'endroit eût été beaucoup plus convenable, et l'atmosphère du local mieux faite pour inspirer le goût de l'antique. A Kensington la nouvelle salle qu'on a construite exprès pour cette collection, quoique relativement grande, ne peut contenir tout ce qu'il eût été important de montrer pour l'enseignement. Ainsi l'on ne peut donner dans leur entier les reproductions des frontons récemment découverts du Temple de Jupiter à Olympie, avec les sculptures attribuées à Pæonios et à Alcamène, dont on est réduit à nous montrer des modèles de très petites proportions, qui ne donnent qu'une idée bien imparfaite du style et de l'exécution de ces marbres.

De même nous n'avons que des échantillons des sculptures du Parthénon, d'Égine, du Mausolée, et du temple de Phigalie; et la série des œuvres romaines est vraiment réduite à des proportions dérisoires. Cependant, vu l'exiguïté de l'espace, on est parvenu à réunir une collection fort intéressante. Remarquable surtout est la série des sculptures archaïques, commençant par les lions de Mycènes et les métopes de Selinonte, et comprenant une grande partie de ce qui existe de plus important en ce genre, jusqu'aux marbres d'Égine et au groupe d'*Harmodius et Aristogiton*, à Naples. Il faut signaler surtout un *Apollon sur l'Omphalos* trouvé à Athènes, et ayant une forte ressemblance avec l'*Apollon Choiseul-Gouffier* du Musée britannique. C'est peut-être la copie d'un original de Canachos, et malgré le caractère encore archaïque de l'attitude et de l'expression, la musculature et les formes sont rendues avec une vérité et une puissance remarquables. Nouveaux pour Londres, et d'un intérêt tout particulier, sont les moulages des reliefs provenant de l'Héroon de Djölbaschi en Lycie, dont l'Autriche parvint à s'emparer en 1882, et dont les originaux se trouvent actuellement au Musée de Vienne. Ces sculptures, qui appartiennent selon toute probabilité au IVe siècle avant l'ère chrétienne, représentent les sujets les plus divers : entre autres, le *Massacre des prétendants par Ulysse*, *Bellérophon et la Chimère*, la *Bataille de Marathon* (?), la *Bataille des Centaures et des Lapithes*. Partout on retrouve des types grecs de la belle époque mélangés à ceux dont l'origine est étrangère à la civilisation hellénique; à côté d'une Pénélope rappelant la frise du Parthénon, on voit des personnages aux proportions courtes et frustes. La conception de ces marbres, plutôt que leur dessin

et leur exécution, est presque réaliste, et souvent moins sculpturale que pittoresque; partout aussi, on y remarque une naïveté et une fraîcheur de sentiment infiniment intéressantes. Il est d'autant plus regrettable qu'ils aient souffert, au point même que la surface en soit rarement intacte.

Encore une révélation, et des plus charmantes, est le moulage de la grande copie qui se trouve au Vatican de l'*Aphrodite de Gnide* par Praxitèle (salle de la Croix Grecque). Après des pourparlers assez prolongés, le Musée de Kensington a obtenu du Vatican la permission de mouler la statue sans les ridicules draperies d'étain dont elle est affublée là-bas. Le résultat est une véritable transformation : nous avons pour la première fois devant nous une statue qui, malgré la faiblesse rèlative de l'exécution et l'exagération même de certaines parties, nous donne au moins une idée générale d'une des plus célèbres statues de l'antiquité, et nous permet de deviner et de comprendre les extases des Grecs. A côté de l'Aphrodite du Vatican se voit une autre reproduction, beaucoup plus petite et relativement inférieure, du même original : la statue de la Glyptothèque de Munich. Ces deux copies, appuyées et complétées par ces médailles de Gnide qui les premières nous ont révélé le type et la pose de l'Aphrodite, nous fournissent un renseignement exact et indubitable.

Pour la première fois aussi Londres possède les moulages de quelques-unes des scènes principales de la grande frise de l'Autel de Pergame : *Jupiter foudroyant les Titans*, *Pallas terrassant un Géant*, etc. Nous sommes à même de les confronter d'un côté avec les marbres du Parthénon, de l'autre avec les sculptures attribuées jusqu'à présent à l'école de Pergame. On n'oserait affirmer que ces merveilleux reliefs soutiennent, sans perte, la première de ces comparaisons; car, malgré la hardiesse extraordinaire de la conception et de l'exécution, ils paraissent, si on les met en regard des Parques et de la frise du Parthénon, dont la même salle contient les moulages, d'un style gonflé et s'écartant trop des principes consacrés de la sculpture architecturale. Admirables de fougue et de mouvement, les dieux de l'Autel n'ont rien de la majesté sereine de la grande époque, et cependant leurs proportions surhumaines et la violence de leurs mouvements leur donnent un caractère extraordinaire, et sans parallèle dans l'art grec tel que nous le connaissons. D'un autre côté l'analogie entre ces reliefs et les statues reconnues jusqu'à présent comme appartenant à l'école de Pergame n'est pas très apparente, et cette différence ne s'explique pas suffisamment par les variations obligées entre les œuvres de décoration architecturale et celles qui appartiennent à la plastique pure. Ainsi le *Gaulois mourant* (Gladiateur) du Capitole, le *Gaulois égorgeant sa femme* (Arrhia et Pœtus) de la villa Ludovisi, et les statues de Naples, de Venise et du Louvre, censées appartenir au Trésor d'Attalus, se distinguent par le réalisme voulu avec lequel le corps humain y est représenté, et par la vérité pathétique de l'expression, tandis que les sculptures de l'Autel visent à une grandeur un peu théâtrale.

M. J. C. Robinson a récemment fait part au *Times* d'une découverte qu'il a eu le bonheur de faire dans les portefeuilles de la collection Fountaine, dont le contenu a été vendu chez Christie après la vente des célèbres faïences qui occupèrent l'été dernier l'attention de tous les connaisseurs. Parmi un lot de feuillets hétérogènes, M. Robinson croit avoir retrouvé un dessin original de Michel-Ange; le projet d'une salière dessinée par le maître, en 1537, pour le duc d'Urbino, Francesco Maria I, l'héritier du pape Jules II. Ainsi que le prouve la correspondance du peintre, le duc était à cette époque même en pourparlers avec Michel-Ange pour

l'achèvement du tombeau du pape — ce cauchemar de la vie entière de l'artiste — et le dessin était probablement destiné à faire prendre patience à son irascible protecteur. Une lettre portant la date — Rome, 4 juillet 1537 — adressée par l'agent du duc, Geronimo Staccoli, à son maître (Gotti, *Vie de Michel-Ange*, vol. 2; Appendice, p. 28), donne une description détaillée de la salière, laquelle paraît correspondre de point en point au dessin de M. Robinson. Le projet montre un vase de forme circulaire, dont la partie supérieure est fortement déprimée, porté sur trois supports qui se terminent en griffes de fauves, en prenant ainsi la forme d'un trépied. La panse du vase est ornée en bas de masques de satyres, et en haut — dans la partie déprimée — de masques cornus ou crânes d'animaux, portant à la gueule des guirlandes qui font ainsi le tour de la salière. Le couvercle a pour seule ornementation trois dauphins dont les têtes se projettent par-dessus le bord, et une statuette — *figura di rilievo tutta*, comme dit la lettre de Staccoli — représentant Cupidon, qui, les ailes déployées et le corps balancé sur une jambe, est sur le point de décocher une flèche. Selon M. Robinson, dont chacun reconnaît la compétence, surtout en semblable matière, ce dessin porte l'empreinte indubitable de la main du maître. Il promet d'en faire exécuter sous peu une photogravure.

On se propose, ainsi que vous l'avez déjà annoncé dans la *Chronique*, de former à Londres une Société internationale chalcographique, sur le même plan que la Société paléographique, qui à l'aide de souscriptions annuelles et par les procédés scientifiques les plus modernes et les plus parfaits produirait annuellement des fac-similés des plus rares et des plus précieuses estampes primitives qui se trouvent disséminées dans les collections publiques et particulières de l'Europe, et dont l'étude comparative dans les conditions actuelles est à peu près impossible. Les séries des reproductions seraient accompagnées d'un texte explicatif en français, en anglais, et en allemand, et imprimées dans des conditions telles que la confusion ne serait jamais possible entre les pièces originales et leurs copies.

Les promoteurs sont : le vicomte Henri Delaborde, le docteur Friedrich Lippmann, M. Sidney Colvin, M. Georges Duplessis, et certains amateurs et artistes très connus, comme MM. R. Fisher, F. Seymour Haden, John Malcolm de Poltalloch, et William Mitchell. Ces noms suffisent à indiquer l'importance sérieuse de l'entreprise et la manière dont elle sera dirigée.

CLAUDE PHILLIPS.





BIBLIOGRAPHIE

I.

La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII; ouvrage publié sous la direction et avec le concours du duc de Chaulnes, par M. Eugène Müntz. Paris, Didot, 1885, 1 vol. in-8° illustré de 300 gravures dans le texte et de 38 planches hors texte.

Voilà certes un admirable sujet : La Renaissance à l'époque de Charles VIII. Tous ceux qui ont eu l'heur — ou le malheur — de faire un livre porteront envie à M. Müntz, d'avoir eu l'occasion de traiter une telle matière. Combien sont venus avant lui, combien viendront après lui pour interroger l'histoire de ce grand mouvement de l'esprit humain, et combien s'avoueront à eux-mêmes que les causes et les résultats en sont encore remplis d'énigmes! Personne tout au moins ne pourra reprocher à notre collaborateur d'avoir abordé sa tâche sans en mesurer d'avance toutes les difficultés. L'ouvrage qu'il nous présente aujourd'hui est le fruit de plusieurs années d'efforts dirigés dans le même sens. Commencé

sous le patronage, — M. Müntz est trop modeste quand il dit sous la direction, — de M. le duc de Chaulnes, qui s'était pris d'une vive passion pour cette période de



TAROT ITALIEN DU XVe SIÈCLE.

l'histoire des arts, il ne fut terminé qu'après la mort de celui-ci et pour accomplir son vœu le plus cher.

Pourquoi les deux auteurs ont-ils, d'un commun accord, limité le champ de leur tableau au règne de Charles VIII? Parce que l'expédition de Charles VIII en Italie est, à leurs yeux, l'événement capital de la seconde moitié du xv[e] siècle, le point de départ pour notre pays d'une ère nouvelle et pour l'Italie d'une décadence dont les suites se sont fait sentir jusqu'à nos jours. Au point de vue français cette

expédition a eu, en effet, une portée immense; elle a pesé d'un poids irrésistible sur nos destinées intellectuelles et l'on ne pouvait choisir, en ce qui nous touche, une période plus caractéristique.

Devons-nous, avec M. Müntz, nous réjouir sans réserves de cette subite et dominante invasion des idées italiennes sur le vieux sol gaulois, ou regretter rétrospectivement cette fatalité de l'histoire qui, à la suite de la victoire de nos armes, infligeait une si rude défaite à notre génie national? M. Müntz est un partisan



BUSTE DE FEMME, ATTRIBUÉ AU VERROCCHIO. — Collection Dreyfus.)

déterminé de l'influence italienne; il s'explique très franchement à cet égard, c'est une justice à lui rendre. On s'aperçoit sans peine que son siège était fait d'avance. Il est acquis tout entier « à la révolution qui s'est opérée dans notre pays sous les auspices de l'Italie ».

Notre ami nous permettra-t-il de nous séparer de lui, en cette circonstance? On a maintes fois répété que la France était à bout de souffle, à la fin du xve siècle, au moment où Charles VIII allait pénétrer en vainqueur dans la patrie de Léonard.

On a reçu comme article de foi cette opinion que la veine française était épuisée, aussi bien en peinture qu'en architecture et en sculpture, et que notre personnalité agonisante était inévitablement destinée à disparaître au premier contact de l'Italie. Il est permis cependant de se demander s'il n'y a pas dans cette conception un reste des préjugés si tenaces que nous ont légués le XVIIe et le XVIIIe siècles contre le moyen âge. Nous avons le droit d'aller davantage au fond des choses. Le temps n'est plus heureusement où l'on qualifiait de barbare cette époque, qui restera, au point de vue de l'art, l'éternelle gloire de notre pays. S'il y a encore quelques intransigeants du classicisme, quelques incurables qui nient l'existence d'un art français au moyen âge, du moins une appréciation plus équitable et plus éclairée de nos titres artistiques a pénétré dans les masses profondes du public. On peut parler de la grandeur de notre art des XIIe et XIIIe siècles, de sa clarté et de sa logique merveilleuses, de la supériorité de ses principes rationnels, sans risquer de demeurer incompris. L'entente est moins facile sur le XVe siècle; la question devient plus brûlante. En réalité l'art purement français du XVe siècle est beaucoup moins connu que celui du XIIIe; les monuments sont plus rares, plus disséminés, ils ont eu plus à souffrir du temps et des hommes. Cependant ceux que nous possédons encore, si l'on veut prendre la peine de les étudier sans parti pris, suffisent à témoigner des forces vives de notre art national au moment de l'invasion des formes antiques apportées par la Renaissance italienne. En Italie, sur ce sol purement latin, laissé en jachères durant des siècles, la montée d'une sève nouvelle était dans l'ordre naturel des choses, et elle a produit les résultats les plus féconds, les fruits les plus magnifiques. Nous sommes de ceux qui aiment passionnément l'art italien du XVe siècle; on ne saurait nous accuser de partialité. Nous nous sentons donc bien à l'aise pour regretter l'éclipse momentanée, sous une influence étrangère, de la personnalité artistique que nous avions conquise par nos seuls efforts et sur notre propre fond, et qui s'accordait si parfaitement avec nos mœurs, nos idées, nos habitudes d'esprit, les exigences de notre climat, les traditions de notre histoire. Nous admettons, si l'on veut, que la fatalité de cette influence était inéluctable, mais on nous permettra néanmoins de la déplorer. Nous voyons tout ce que l'art français y a perdu, nous avons plus de peine à découvrir ce qu'il y a gagné. Nos artistes les plus admirables du XVIe siècle, comme Bullant, Lescot, Jean Goujon, ne sont devenus ce que nous les connaissons que grâce à leur volonté de reconquérir une part de notre originalité première. Ce sont des rejets vigoureux du chêne gaulois abattu par la cognée italienne.

Dieu nous garde de faire le procès de cette forme d'art qui a pris le nom de Renaissance; mais sans aller aussi loin que notre collaborateur M. de Fourcaud, il nous est agréable de défendre en passant la gloire si française de nos vieux gothiques. Lorsque nous entendons chanter les louanges d'une importation, commandée au début par des engouements de cour, nous pensons involontairement au trouble et à l'incertitude de nos architectes, de nos peintres, de nos tailleurs d'images devant les tyrannies de la mode nouvelle; nous pensons avec tristesse à la supériorité de ces maîtres modestes et souvent demeurés anonymes s'inclinant devant les médiocres et les outrecuidants que nous expédiait l'Italie.

Non, ce n'était pas une sculpture épuisée, celle qui a produit des œuvres telles que le Puits de Moïse, les tombeaux de Dijon, les statues de Jean de Berry et de sa femme qu'Holbein lui-même ne dédaignait pas d'aller dessiner à Bourges,

les figures couchées de Roberte Legendre et de l'évêque Pierre de Roquefort, les stalles d'Amiens ou la clôture d'Alby. Non, ce n'était pas une architecture à bout de souffle, celle qui a élevé la maison de Jacques Cœur, le Palais des ducs de Nevers, la chapelle d'Amboise, l'hôtel de Cluny, le ravissant hôtel de la Trémoille, détruit il y a quelques années en plein Paris par le vandalisme de nos édiles ou le Palais de justice de Rouen; ce n'était pas non plus un peintre de décadence, celui qui nous a donné dès le commencement du xve siècle les incomparables miniatures des *Grandes heures du duc de Berry*, pas plus que l'auteur inconnu des



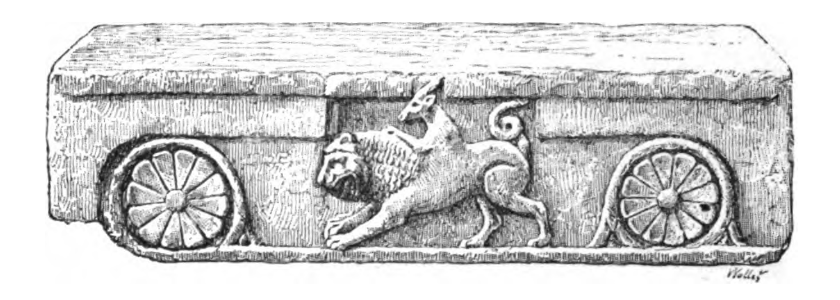
BUSTE D'ENFANT, PAR DONATELLO. — (Collection Dreyfus.)

tapisseries de Boussac, ou que Jean Foucquet lorsqu'il peignait le *Lit de justice du duc d'Alençon.*

La seule forme d'art qui eût dit son dernier mot en France, au xve siècle, c'était la grande architecture religieuse, et le passage que M. Müntz emprunte à Viollet-le-Duc comme un argument décisif ne peut s'appliquer qu'aux églises. Il est à remarquer, du reste, que par l'introduction du pilastre et de l'architrave on n'est pas parvenu à ressusciter ce qui était mort et bien mort, témoin l'église Saint-Eustache.

Que notre ami Eugène Müntz nous pardonne ces petites querelles! Elles ne touchent en rien à la valeur historique et critique de son ouvrage, qui est considérable. Tout ce qui a rapport à l'art italien y est traité de main de maître et exposé avec la compétence, la lucidité que l'on pouvait attendre de l'auteur de tant d'excellents travaux sur la Renaissance des arts en Italie.

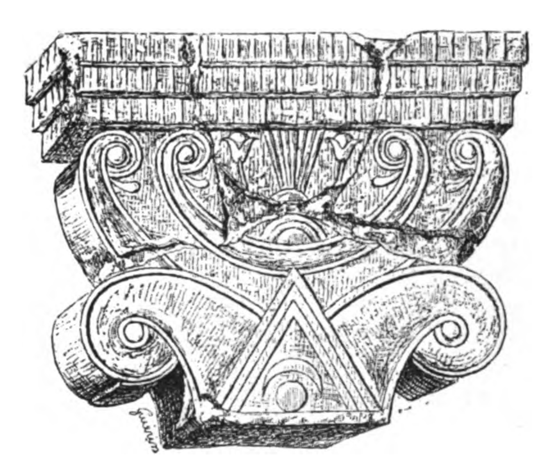
LOUIS GONSE.



II.

PUBLICATIONS DE LA MAISON HACHETTE

Histoire de l'art dans l'Antiquité, par Georges Perrot et Charles Chipiez. Tome III. Phénicie et Cypre. — Paris. Hachette, 1884, 1 vol. in-8° illustré d'environ 500 reproductions dont 10 hors texte exécutées en chromolithographie.



L'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* est sans contredit l'une des œuvres les plus magistrales entreprises par la maison Hachette. A nos yeux, c'est une de celles qui lui font le plus d'honneur. L'ouvrage, dans son entier, formera environ 300 livraisons, soit cinq ou six beaux volumes de format grand in-8°. Deux volumes ont déjà paru comprenant l'Égypte, la Chaldée, l'Assyrie. Le troisième qui vient d'être achevé est consacré à la Phénicie et à Cypre.

Dans la genèse de l'art grec, la Phénicie et Cypre ont été des facteurs de premier ordre. Les Égyptiens, les Chaldéens et les Assyriens avaient en quelque sorte créé les types primordiaux; les Phéniciens et les Cypriotes ont joué le rôle d'intermédiaires; leur situation géographique, leurs aptitudes les rendaient propres à servir d'instruments de transmission entre les vieilles civilisations orientales et l'humanité plus jeune qui allait bientôt conquérir le monde par son génie. La Phénicie et Cypre sont les deux anneaux les plus importants de la chaîne qui relie la Grèce à l'art primitif éclos sur les bords de l'Euphrate et du Nil. On comprend donc l'intérêt que présente l'étude de leur développement artistique. MM. Perrot et Chipiez ont triomphé avec un rare bonheur de cette tâche aussi ardue que nouvelle. Leur travail jette les plus vives lumières sur l'histoire de ces deux régions.

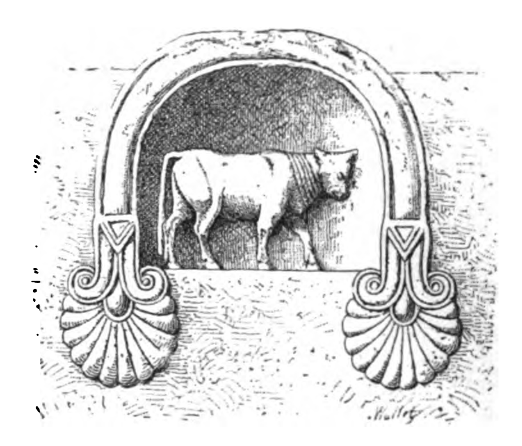
Pour la Phénicie, les missions de M. Renan leur ont servi de base; pour Cypre ils se sont appuyés sur les magnifiques découvertes archéologiques qui ont mis au jour des trésors incomparables, depuis les fouilles de MM. de Vogüé, Guillaume



TÊTE DE COLOSSE EN PIERRE CALCAIRE. — (Sculpture cypriote du Musée de New-York.)

Rey, Pérétié et Lang jusqu'à celles entreprises plus récemment par M. de Cesnola, consul des États-Unis à Larnaca. Ces dernières, on le sait, ont produit des résultats inespérés.

Au milieu des manifestations de l'art méditerranéen celles de l'art cypriote



ANSE DU GRAND VASE D'AMATHONTE. — (Musée du Louvre.)

occupent une place à part. Sans aller jusqu'à New-York où l'on peut trouver réunies aujourd'hui les collections Cesnola, le Louvre nous offre un ensemble de



VASES CYPRIOTES. — (Musée de New-York.)

monuments suffisamment nombreux et choisis pour nous donner une idée nette de la valeur de cet art. La sculpture cypriote est représentée dans notre grand musée par un ensemble d'œuvres très particularisées. On peut y voir de beaux exemples de ces figures aux vêtements collants et finement plissés, aux types orientaux si étranges qui rappellent parfois notre statuaire romano-byzantine du XIIe siècle.

Les Cypriotes se sont distingués dans les arts industriels. L'île de Cypre est riche en argile plastique. L'industrie du potier ne pouvait donc manquer d'y prendre un grand développement. Les produits en sont très dignes d'étude. Ils nous offrent déjà, dans leur barbarie relative, des marques de singuliers raffinements. Les formes, pendant la période primitive, sont originales, souvent élégantes, et le décor témoigne des plus curieuses recherches. L'une des séries les plus caractéristiques est celle des vases à visages humains. M. Eugène Piot en possède qui sont de premier choix.

L'orfèvrerie cypriote, sans avoir l'importance de celle des Phéniciens, nous a laissé des monuments très dignes d'attention, en petit nombre malheureusement parce que, d'argent pour la plupart, ils ont été détruits par l'oxydation. Mais c'est surtout dans le travail des bijoux d'or, des délicates et somptueuses parures de femmes, que les artistes de Cypre se sont surpassés. Les richesses mises au jour par M. de Cesnola ont, on peut le dire à la lettre, ébloui le monde savant.



VASE EN TERRE ÉMAILLÉE DE TRAVAIL PHÉNICIEN. — (Musée du Louvre.)

On sait que tous les trésors archéologiques amassés par M. de Cesnola pendant ses longs séjours dans l'île de Cypre ont pris le chemin de New-York ; ils ont été acquis par le *Metropolitan Museum of Art* où ils se trouvent réunis et exposés aujourd'hui. Ils ont été l'objet d'une magnifique publication due à M. de Cesnola lui-même, intitulée *Cyprus* (Londres, 1877). Sa principale découverte fut celle du trésor de Curium. M. Georges Perrot nous en a donné l'historique très détaillé dans une étude de la *Revue des Deux-Mondes* parue en février 1879. On a depuis attaqué la sincérité de cette découverte ; récemment encore un article du *Courrier de l'art* prétendait que le trésor de Curium n'existait que dans l'imagination de M. de Cesnola et que les objets groupés sous ce nom, dans sa collection, étaient de provenances diverses. Nous n'avons pas à entrer dans un débat où percent des animosités personnelles. M. Georges Perrot ne paraît pas mettre en doute la bonne foi de M. de Cesnola. Il se peut qu'au point de vue purement archéologique les découvertes de ce dernier aient une importance moindre qu'on ne se l'était tout d'abord imaginé. Le consul américain de Larnaca était homme à ajouter à ses bonnes fortunes d'archéologue un peu de mise en scène, sinon de charlatanisme ; mais, quoi qu'il en soit, au point de vue de l'art et de la valeur intrinsèque, ses collections n'ont rien à démêler avec les circonstances plus ou moins avouées de la découverte, et le Louvre pourra éternellement faire son *mea culpa* d'avoir laissé échapper un ensemble d'un intérêt inestimable, surtout la série des bijoux d'or, qu'on lui offrait à un prix moindre que celui demandé plus tard au Musée de New-York.

L. G.

Histoire des Romains, par Victor Duruy. 1 vol. in-8° jésus, illustré de 500 gravures d'après l'antique, accompagné de 4 cartes et de 7 planches en couleurs (Hachette et Cie).

Le 7e et dernier volume de cette monumentale *Histoire des Romains* vient de paraître. Juste au moment où se terminait son œuvre, l'écrivain recevait la récompense la plus enviée: l'Académie française l'admettait au nombre de ses membres. Il n'y aura qu'une voix pour applaudir au choix de l'illustre assemblée; elle s'est honorée elle-même en rendant hommage au mérite transcendant de M. Victor Duruy qui non seulement est un des historiens les plus marquants de notre époque, mais a contribué puissamment au relèvement de l'éducation nationale par les réformes qui ont signalé son passage au ministère de l'Instruction publique.

Le volume qui vient de paraître comprend l'histoire des Romains de l'avénement de Constantin à la mort de Théodose, commencement de l'invasion des barbares (306-395). C'est en réalité le récit de l'agonie du plus grand empire qui fut jamais. On recule généralement cette fin jusqu'en 476, mais comme le dit avec raison M. V. Duruy dans le résumé général qui termine son œuvre: « La vieille Rome est morte beaucoup plus tôt: Théodose fut véritablement le dernier des empereurs romains. Après lui, il n'y a plus que des ombres sur le trône de l'Occident; l'Orient est l'empire byzantin et le moyen âge commence, car les Germains sont partout et l'esprit des Grégoire et des Boniface règne dans l'Église. »

On trouvera à la fin de ce volume une Table générale et alphabétique des gravures contenues dans l'ensemble de l'ouvrage: cet utile relevé occupe près de 50 pages; il comprend environ 3,000 sujets gravés d'après l'antique. Nous croyons inutile de faire ressortir l'éloquence de ce chiffre auprès de nos lecteurs, que cette question de l'illustration intéresse particulièrement.

Il serait injuste, en terminant, de ne pas féliciter la puissante maison de librairie à qui l'on doit la publication d'ouvrages de cette importance; elle est, du reste, récompensée par le succès et par l'estime dont elle jouit dans le monde entier.

Nouvelle géographie universelle, par Élisée Reclus. Tome X. L'Afrique septentrionale, 1re partie: Bassin du Nil. 1 vol. in-8° jésus, illustré de 103 cartes et de 50 gravures sur bois (Hachette et Cie).

Nous pourrions répéter à propos de cette colossale publication ce que nous venons de dire au sujet de l'*Histoire des Romains*. De pareils travaux honorent à la fois les auteurs et les éditeurs. Le dixième tome de cette Géographie, de tous points semblable aux précédents et de mérite égal, présente un intérêt d'actualité qui sera, croyons-nous, vivement apprécié. Les contrées qui y sont étudiées, sont précisément les terres antiques et mystérieuses que baigne le Nil, objet de la convoitise de tous les peuples civilisés, et si vivement disputées à l'heure actuelle. M. É. Reclus, dont on n'a plus à louer le savoir et l'étonnante puissance de travail, a résumé et coordonné les études de tous les voyageurs anciens et modernes sur ces régions à peine connues quoiqu'elles aient été le théâtre de la plus

ancienne civilisation. Nous ne pouvons qu'applaudir au succès d'un ouvrage de cet intérêt qui vient à l'heure où il peut rendre les plus grands services.



SCÈNE DE CHASSE : CERF ATTAQUÉ PAR UN CHIEN.

(Musée Pio-Clementino. — *Histoire des Romains.*)

Les anciennes villes du nouveau monde, par Désiré Charnay. 1 vol. in-4°, illustré de 228 gravures sur bois (Hachette et Cie).

M. Désiré Charnay est presque seul à connaître le sujet dont il traite dans ce volume; il a passé sa vie à l'étudier avec autant d'intelligence que de dévouement. C'est à lui que l'on doit, au musée du Trocadéro, une collection de curieux objets (estampages, statues, statuettes, bas-reliefs, poteries, etc.) qui constituent à l'heure présente les éléments de l'archéologie mexicaine. Cette branche d'études, née d'hier, est destinée à faire revivre un monde disparu et dont, au commencement du siècle, on ne soupçonnait pas même l'existence. Il y a là tout un art remarquable par le fini de l'exécution, la richesse et la variété des détails; il y a aussi une écriture, dite *calculiforme*, qui enferme, à la manière des hiéroglyphes égyptiens, des dessins d'objets divers dans des cartouches régulièrement disposés. Jusqu'ici cette écriture a gardé son secret. Mais il est permis d'espérer qu'elle sera tôt ou tard déchiffrée.

La Société de géographie a décerné une grande médaille d'or à cet infatigable chercheur et lui a fait dernièrement le plus chaleureux accueil quand il est venu offrir le beau livre qui résume ses travaux. Comme analyse de cet ouvrage nous ne saurions mieux faire que de reproduire les paroles que M. Charnay a prononcées dans cette circonstance :

« J'ai désiré que tout le monde pût me lire, et j'ai entendu faire autant une relation de voyage qu'une œuvre scientifique. Je raconte l'histoire d'une civilisation trop délaissée et trop méconnue. Contrairement aux idées généralement admises, je tiens cette civilisation pour relativement moderne, et, fournissant les preuves à l'appui de cette manière de voir, je prends le civilisateur, le Toltec, au huitième siècle de notre ère, de sa naissance à son apogée ; je le suis, des hauts plateaux, où il apparaît d'abord, jusqu'aux provinces de l'Amérique du centre, où la dernière forme de cette civilisation se développait naguère encore, à Tayazal, dans le lac du Peten, et se personnifiait, en quelque sorte, dans des monuments absolument semblables à ceux du Yucatan. C'est-à-dire que nous avions une ville maya, florissante encore à la fin du dix-septième siècle (1696), époque à laquelle la ville de Tayazal, dernière capitale des Itzaes, fut détruite par Martin Ursua, gouverneur espagnol du Yucatan. Je ne sais ce qui adviendra de ma théorie, mais quand je n'aurais obtenu d'autre résultat que d'attirer une fois de plus l'attention du monde savant sur cette civilisation américaine si intéressante, je me tiendrais pour satisfait. »

L'illustration des *Anciennes villes du nouveau monde* est de tous points remarquable; on ne saurait trop vanter notamment la finesse et le brillant aspect des grands dessins de page.

Les chroniqueurs de l'histoire de France, par Mme de Witt née Guizot. 3e série. 1 vol. in-8° jésus, contenant 8 chromolithographies, 48 grandes compositions et 344 gravures dans le texte (Hachette et Cie).

Nous avons dit, en parlant des deux premières séries de cet intéressant ouvrage, les rares facultés d'écrivain vulgarisateur qui distinguent Mme de Witt ; ces facultés lui sont absolument nécessaires pour abréger, coordonner et traduire en langage courant des textes dont la lecture offre des difficultés même aux érudits. La 3e série des *Chroniqueurs* était du reste plus accessible, les écrivains qu'elle embrasse étant plus rapprochés de nous. Ce sont principalement les *Chroniques* de Froissart, du Religieux de Saint-Denis, de Juvénal des Ursins et d'Enguerrand de Monstrelet qui ont fourni les matériaux du volume : il comprend l'histoire complète des règnes de Charles V, de Charles VI et de Charles VII.

Près de 200 pages sont consacrées à l'épopée de Jeanne d'Arc, illustrée de tous les documents figurés se rapportant aux événements extraordinaires qui signalèrent la vie de l'héroïne. Nos lecteurs comprendront l'intérêt de cette précieuse illustration. Du reste, sauf 48 grandes compositions dues à MM E. Zier, Barclay, Benoist, Chapuis, Maillart, Morel et Taylor, toutes ou presque toutes les gravures sont des reproductions de pièces de l'époque, miniatures, médailles, monnaies, etc. Signalons entre autres une très belle reproduction en chromolithographie de la célèbre miniature de Jean Foucquet représentant Charles VII tenant une audience publique, dénommée le *Lit de justice du duc d'Alençon*. A. de L.



VASE MODELÉ PAR CLODION.

(Musée de Sèvres.)

III.

PUBLICATIONS DE DIVERS ÉDITEURS

Les Adam et Clodion, par H. Thirion. 1 vol. in-4° colombier de 415 pages. Nombreuses gravures dans et hors texte. Paris. A. Quantin. Prix: 50 francs.

Le xviii[e] siècle, si négligé il y a peu d'années encore, est à cette heure l'objet d'une attention toute particulière de la part des chercheurs et des érudits. Et véritablement c'est justice, car on ne saurait laisser dans l'ombre une période aussi intéressante de notre histoire artistique. Alors, comme à certains moments du moyen âge, le goût français régnait en maître dans toute l'Europe. On se disputait nos architectes, nos sculpteurs, voire même nos peintres, et il n'y avait de bien fait que ce qui sortait de nos mains. Aussi M. Thirion a-t-il pu écrire: « La chasse aux talents se pratiquait par delà nos frontières avec des allures de demi-brigandage. Tout intendant des menus, de Saint-Pétersbourg à Madrid, de Vienne à Stockholm, rêvait de nous enlever un de ces élèves que les survivants de la grande école, les Coypel, Rigaud, Largillière, Jouvenet, de la Fosse, Coysevox, les Coustou, Le Lorrain venaient de former. Ce fut pendant ces quatre-vingt-dix années, du commencement du siècle au commencement de la Révolution, une incessante allée et venue de Français, qui prenaient dans toutes les capitales la première et la meilleure place. »

Pour ne parler que des sculpteurs dont les noms figurent en tête de ce compte rendu bibliographique, il ne faut pas oublier que François-Gaspard Adam dirigeait tous les travaux commandés à Potsdam par le grand Frédéric, que son frère Lambert-Sigisbert occupait une place distinguée à Rome en compagnie de Slodtz et de Bouchardon. L'un et l'autre n'en ont pas moins laissé en France des œuvres très remarquables. C'est de leur collaboration qu'est sorti, par exemple, le bassin de Neptune (1735-40), considéré à bon droit comme la merveille de Versailles. La pièce principale, qui est en plomb, représente le dieu des mers majestueusement assis à côté d'Amphitrite, dans une conque marine de 24 pieds de long sur 14 de hauteur. A droite un triton est monté sur un cheval marin, à gauche un phoque porte une néréide; puis, sur la même ligne que le groupe central, un second triton sonnant de la trompe marine sort de dessous la coquille entre deux dauphins. Cette magnifique composition, la plus grande qui existe en ce genre, mesure 40 pieds de développement.

Lambert-Sigisbert, quelques années auparavant (1733), avait travaillé seul au château de Saint-Cloud où l'on peut admirer encore les figures colossales de fleuves qui décorent la partie supérieure de la cascade. Quant aux bas-reliefs de la chapelle de Versailles où l'on voit figurés le martyre de sainte Victoire et celui de sainte Adélaïde, ils sont d'un troisième membre de la famille, Nicolas-Sébastien. Ce dernier a également exécuté pour la chapelle de Bon-Secours, à Nancy, le beau tombeau de Catherine Opalinska, femme du roi Stanislas (1747-49). « La reine, dit M. Thirion, est représentée à genoux, dans l'attitude de la prière la plus fervente; elle semble entrevoir, dans un ravissement anticipé, les splendeurs du ciel qu'un ange lui indique d'une main, tandis que de l'autre il la soutient et l'entraîne. A ses

pieds gisent la couronne et le sceptre. Sur le piédestal un aigle au chef couronné étend ses ailes. L'ensemble de la composition nous paraît surtout saisissant par le grand sentiment religieux qui l'anime. »

Il n'est pas étonnant que Stanislas se soit adressé à Nicolas-Sébastien. Les Adam étaient de Nancy, et l'on montre encore dans la rue des Dominicains, 57, la maison où les trois frères furent élevés sous les yeux de leur père, Jacob-Sigisbert, un sculpteur également. C'est un « logis, où la moindre pierre est chargée d'ornements, vraie demeure d'artistes, décorée par eux et pour eux avec tout l'amour et tout le soin qu'on met à sa chose. »

En même temps que trois fils, Jacob-Sigisbert avait une fille, Anne Adam, mariée au maître-queux du duc de Lorraine, nommé Thomas Michel. Cette union fut fructueuse, car, en treize ans, le ménage eut dix enfants, dont le dernier appelé Claude est l'auteur des charmantes terres-cuites signées Clodion. Ainsi, dans l'ouvrage de M. Thirion, nous avons uniquement affaire aux membres d'une même famille. Le neveu n'a fait que suivre à sa manière la carrière de ses trois oncles.

Nous ne rechercherons pas si Clodion a été poussé à abandonner la grande sculpture par le besoin de produire pour vivre. Son extrême habileté de main et les ressources de son imagination devaient l'entraîner dans une voie où le succès l'attendait inévitablement. S'il ne se montre pas précisément créateur, c'est l'un des plus habiles interprètes du sentiment artistique qui animait alors la nation tout entière. La plupart de ses œuvres respirent un aimable enjouement, on est captivé par son séduisant badinage. En outre, tout en restant de son temps, il fait pressentir l'avènement d'une nouvelle école par une plus grande sévérité de lignes et une plus grande correction.

Clodion n'a pas fait que des terres-cuites, et Paris possède de lui tout au moins deux statues en marbre, l'une au Louvre : *Bacchante portant un petit satyre*, et l'autre au palais de l'Institut. Cette dernière représente *Montesquieu assis*; l'expression de la figure est noble et les draperies sont excellentes. Enfin, il y a quelques semaines à peine, on pouvait admirer à Rouen, au-dessus du jubé de la cathédrale, un Christ en bronze qui faisait grand honneur au talent de l'artiste. Mais cette œuvre a disparu sans doute, ainsi qu'un bas-relief en marbre figurant le *Martyre de sainte Cécile*, au milieu de l'étrange dévastation que l'autorité diocésaine s'est permise.

Le volume publié par M. Thirion est magnifiquement illustré. On n'y compte pas moins de treize héliogravures, la plupart tirées en couleur. On s'aperçoit dès lors immédiatement si l'on a affaire à un marbre, à un bronze ou à une terre-cuite. Une seule planche est à l'eau-forte, celle qui reproduit le grand bassin de Versailles. Nous y avons retrouvé la touche fine et la consciencieuse exactitude propres au talent de M. Gaujean.

En résumé, auteur et éditeur méritent des éloges. Si le premier connaît bien son sujet qu'il a étudié avec amour, le second a fait largement les choses. Format élégant, beauté des caractères, soin apporté au tirage, tout est réuni à la fois. Il est regrettable seulement qu'une Table analytique ne termine pas l'ouvrage. Les recherches deviennent impossibles avec le système employé par M. Thirion, qui n'admet même pas la division en chapitres.

LÉON PALUSTRE.



Le rouge et le noir, par STENDHAL; 80 eaux-fortes dans le texte, de H. DUBOUCHET. 3 vol. in-8° (Librairie L. Conquet). Tirage unique à 500 ex. numérotés à la presse.

Les deux premiers volumes de cette magnifique édition du chef-d'œuvre de Henri Beyle sont publiés; le troisième et dernier ne tardera pas à l'être. On ne saurait trop faire l'éloge des publications de luxe de la librairie Conquet; elles ne craignent aucune comparaison. Tout y est soigné avec ce goût et ce sentiment de la mesure juste qui charment au premier coup d'œil les vrais amateurs de livres. Les bibliophiles ne s'y trompent pas; ils savent distinguer les œuvres bien venues de celles qui se recommandent uniquement par un certain luxe de mise en scène, comme on en voit tant aujourd'hui.

Nous n'avons pas à parler de Stendhal, de son talent, ni de l'importance considérable que son mérite de précurseur lui assure parmi les romanciers de notre temps. Si ses écrits ont été un instant méconnus, presque oubliés, ils sont aujourd'hui classés à leur rang; les écarts de l'école naturaliste ont achevé de mettre en relief les rares qualités d'observateur et d'écrivain qui distinguent ce doyen des romanciers psychologistes.

Les compositions de M. Dubouchet sont en général bien comprises; elles ont surtout le mérite de respecter le caractère de l'époque visée par le récit de Stendhal: quant à la gravure, elle est irréprochable comme on devait s'y attendre; ancien prix de Rome, M. Dubouchet est absolument maître de son burin.

Pour être complet, il nous faut aussi adresser des félicitations à l'imprimeur, M. Lahure; il s'est élevé à la hauteur de M. Chamerot qui a fait pour le même éditeur la superbe édition de *Mademoiselle de Maupin*, dont nous avons parlé ici même : ce rapprochement est le plus bel éloge que nous puissions faire de l'impression de *Le rouge et le noir.*

Madame Bovary, par GUSTAVE FLAUBERT; 1 vol. in-8°, illustré de 12 gravures à l'eau-forte, composées par M. A. FOURIÉ, gravées par MM. Abot et Mordant (librairie Quantin).

M. Quantin qui a su conquérir, en quelques années, une des premières places dans la librairie française, vient d'entreprendre une nouvelle série de publications d'un genre qu'il n'avait pas encore abordé.

La *Bibliothèque des chefs-d'œuvre du roman contemporain* comprendra environ cinquante volumes. Cinquante chefs-d'œuvre c'est peut-être beaucoup, même pour une période qui s'étend de Balzac à M. Zola! Les droits de certains écrivains que je n'ai pas à nommer, paraîtront sans doute contestables, et le public pourra être surpris de voir leurs œuvres assimilées aux romans justement célèbres de notre époque; mais ceci n'est pas notre affaire, l'éditeur a le droit d'éditer qui bon lui semble. Quant à nous, nous n'avons à nous prononcer que sur la valeur de chaque volume en particulier, puisque nul n'est forcé de souscrire à la collection complète.

La Bibliothèque débute avec éclat. Puisse le nom placé en tête du premier volume lui porter bonheur! L'auteur de *Madame Bovary* est un chef de file dont l'autorité ne sera contestée par personne. Certes, s'il se fût agi d'observer les règles de la hiérarchie, Gustave Flaubert se fût incliné avec respect devant Balzac et lui eût



LA MARCHE SAINTE, COMPOSITION DE M. LE BLANT.

(*Jeanne d'Arc*, édition Mame et Cie.)

laissé la place d'honneur; mais M. Quantin a pris soin de nous apprendre que l'ordre de publication est subordonné à l'exécution des illustrations dont chaque volume est accompagné. Ce n'en est pas moins un heureux hasard d'avoir pu mettre sur pied d'abord un roman justement célèbre, l'œuvre la plus réussie, jusqu'à ce jour, de l'école naturaliste.

On a beaucoup remarqué, au dernier Salon, un tableau représentant la *Veillée de mort de Mme Bovary*. Sans être une peinture de qualité exceptionnelle, ce tableau avait le mérite de représenter avec exactitude et avec esprit une scène du roman présente au souvenir de tout le monde. M. Quantin avait là une excellente image pour son livre; il s'est empressé de la prendre et a prié l'auteur de dessiner les autres scènes importants. Gravées d'une pointe fine par MM. Abot et Mordant, les douze compositions de M. A. Fourié forment une excellente illustration, digne du livre, digne aussi de la superbe parure typographique dont l'éditeur a entouré l'œuvre de Gustave Flaubert.

Jeanne d'Arc, par Marius Sepet; 1 vol. pet. in-4°, illustré de 30 compositions hors texte (Alfred Mame et Cie, à Tours).

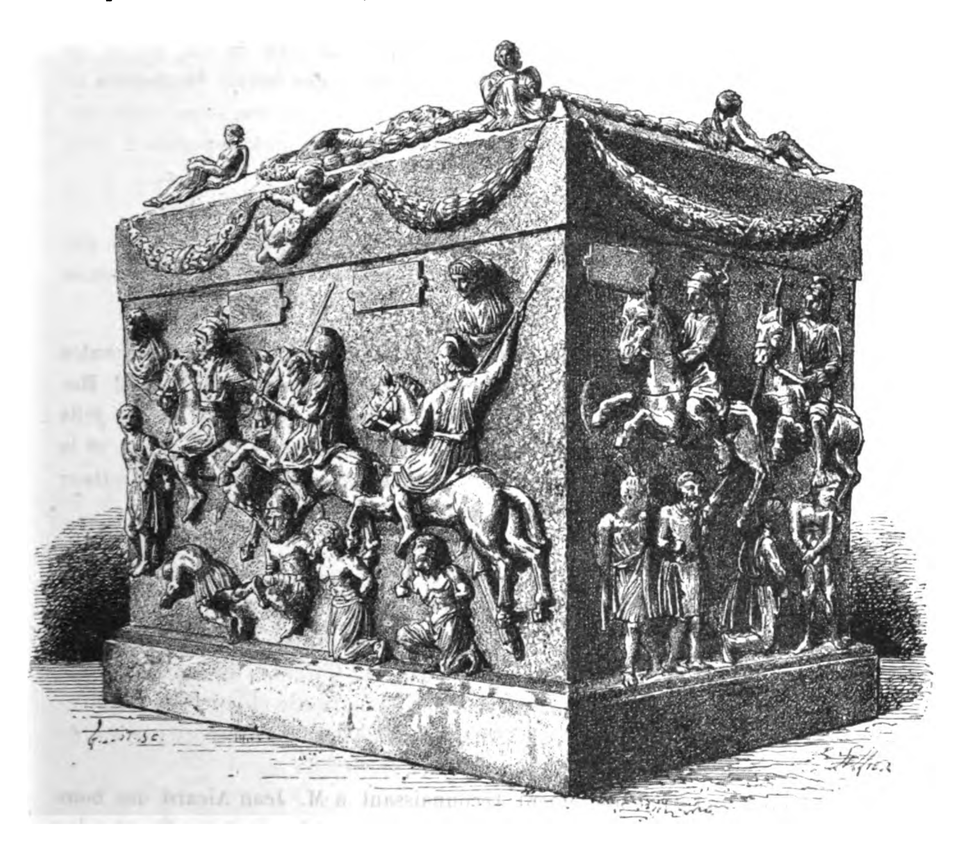
Les publications sur Jeanne d'Arc ne se comptent plus, et cependant celle-ci n'a rien à redouter de l'accueil que lui fera le public: l'héroïne française est plus populaire que jamais et l'ouvrage que M. Marius Sepet lui a consacré est certainement l'un des mieux faits et des plus intéressants qu'elle ait inspirés. De plus, il a déjà pour lui la consécration du succès, car cette édition a été précédée de plusieurs autres, et les belles illustrations dont elle est accompagnée lui donnent un attrait que n'avaient pas ses devancières.

A ce propos, il est bon de dire que les artistes de talent auxquels la librairie Mame a fait appel se sont beaucoup plus préoccupés de l'intérêt pittoresque de leurs compositions que de la vérité historique; comme l'écrivain, et à plus juste raison, ils pourraient avancer que dans leur part de collaboration ils ne « prétendent pas à une haute valeur scientifique ». Prenant les choses telles qu'on nous les présente, nous pouvons affirmer que MM. Andriolli, J. Blanc, Barrias, de Curzon, Édouard, Frémiet, Hanoteau, Jourdain, J.-P. Laurens, Le Blant, Luminais, A. Maignan, Maillard, Martin, Rochegrosse et Zier ont parfaitement secondé l'auteur du livre. Leurs illustrations accompagnent bien et complètent intelligemment le texte: elles ont d'ailleurs été gravées par un des plus remarquables « entailleurs de bois » de notre temps, M. Méaulle. L'impression ne donne prise à aucune critique et autorise tous les éloges: la librairie Mame compte un beau livre de plus. A. DE L.

Œuvres de Molière, illustrées par Jacques Leman et accompagnées de notices par Anatole de Montaiglon. Paris, J. Lemonnyer.

La magnifique édition du Théâtre de Molière entreprise par l'éditeur Lemonnyer, en collaboration avec MM. Jacques Leman et Anatole de Montaiglon, mérite plus qu'un simple compte rendu de jour de l'An. Nous nous proposons de revenir sur cette œuvre monumentale pour laquelle un éditeur, nouveau venu dans la librairie parisienne, a courageusement risqué plusieurs centaines de mille francs. Lorsqu'elle sera plus avancée, ses lignes d'ensemble se dégageront mieux: nous

aurons plus de champ pour apprécier la part prépondérante de l'illustration où s'est concentré l'effort de toute une vie d'artiste. Aujourd'hui nous voulons seulement recommander à l'attention des moliérophiles, — et Dieu sait s'ils sont nombreux, — aux amateurs de belles éditions et à tous les curieux qui s'intéressent aux livres de luxe ornés de gravures, la grande publication de M. Lemonnyer, en indiquant en deux mots la façon dont elle a été conçue.



SARCOPHAGE DIT DE SAINTE HÉLÈNE, EN PORPHYRE ROUGE.

(Musée du Vatican. — *Histoire des Romains.*)

Chaque pièce forme un fascicule in-4° raisin, imprimé en caractères elzéviriens du xviie siècle. Il y aura en tout trente-deux fascicules. Les dix premiers sont actuellement parus; ce sont : l'*Estourdy*, le *Dépit amoureux*, les *Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, les *Deux farces*, *Dom Garcie de Navarre*, l'*Escole des maris*, les *Fâcheux*, la *Critique de l'Escole des femmes*, l'*Impromptu de Versailles*. Au total l'illustration comprendra plus de sept cents compositions originales, dont trente-deux, de pleine page, gravées par des aqua-fortistes de grand talent, comme MM. Champollion et Géry-Bichard. Quel que soit le jugement que l'on porte sur le caractère imprimé par l'artiste à ses compositions, on ne pourra s'empêcher cependant de rendre hommage à l'immense somme de talent déjà dépensée dans une tâche devant laquelle les plus hardis hésiteraient épouvantés, au goût ingénieux et plein de

ressources, à la connaissance approfondie des mœurs, des costumes, de l'ornementation, de l'architecture au temps de Louis XIV, dont M. Leman a fait preuve.

M. Anatole de Montaiglon, chargé de la direction littéraire de l'édition, a ajouté à chacune des pièces une notice préliminaire, aussi substantielle que curieuse. Pour être plus modeste le travail de notre collaborateur n'en est pas moins considérable. Ce n'est pas en vain que l'éditeur aura fait appel aux trésors de son érudition. L'ensemble de ces trente-deux notices constituera une vaste étude critique du génie de Molière, une chronique au jour le jour de son œuvre, un dossier d'informations singulièrement riche où les amis des lettres trouveront de copieux régals. Le nom de M. de Montaiglon est une garantie des soins matériels, du scrupule littéraire, de la correction typographique qui sont apportés à cette édition.

L. G.

La chanson de l'enfant, par Jean Aicard, ornée de 120 compositions, par F. Lobrichon avec la collaboration de E. Rudaux, gravées sur bois par L. Rousseau (Georges Chamerot).

La *Chanson de l'enfant* est offerte aux amis des beaux vers parée de charmantes compositions dues à M. Lobrichon, le peintre attitré de l'enfance, aidé de M. Rudaux; les deux artistes ont saisi et rendu tout le charme pénétrant de ces jolis poèmes qui chantent les joies infinies et les profondes douleurs de la Mère, et le roman à la fois si monotone et si varié du premier âge. Comme le dit l'auteur avec un juste orgueil dans sa dédicace à sa sœur:

Aujourd'hui qu'il est triomphant,
Illustré, riche, prends ce livre
Que je t'offre d'un cœur d'enfant.

Triomphant, illustré et riche, ce livre l'est en effet, grâce aux soins de toutes sortes que lui ont prodigués l'éditeur et les artistes. Chacune de ces gracieuses pièces de vers est précédée d'un dessin gracieux comme elle et suivi d'un cul-de-lampe commentant ingénieusement la pensée de l'auteur; les diverses parties de l'ouvrage sont annoncées par de grands et beaux dessins de page.

Nous sommes tout particulièrement reconnaissant à M. Jean Aicard des bons conseils qu'il donne à l'enfance en ce qui concerne l'art et les maîtres. Écoutez les remords de cet enfant désolé à qui son père reproche d'avoir déchiré en jouant une image représentant les traits de Raphaël!

Mon Dieu! quel désespoir et quel malheur était-ce!
J'éclatai, sanglotant et pleurant à grand bruit
Tous les pleurs de mes yeux sur Raphaël détruit.
Ce remords quelque temps m'a gâté toute joie:
« Il ne fera donc plus des tableaux où l'on voie
Des enfants endormis et des anges du ciel!... »
Et je me reprochai la mort de Raphaël.

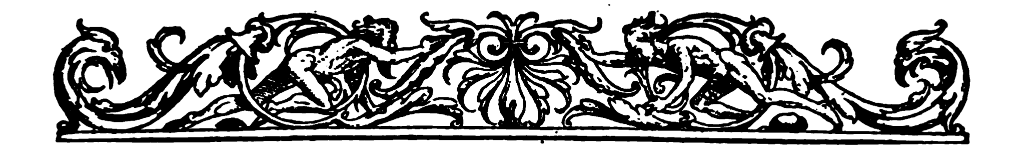
Il est beau d'élever les enfants dans ce respect de l'art.

C. E.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.





ARTISTES CONTEMPORAINS

JULES BASTIEN-LEPAGE



Toutes les fois que j'entends annoncer la mort d'un peintre, je ne puis me défendre, en mon esprit, d'une vision triste et de la plus aiguë sensation qui puisse être de l'anéantissement humain. Au centre d'un atelier tapissé des maîtresses toiles de celui qu'on pleure, dans le rayonnement splendide de sa personnalité, je crois voir son cadavre, pâle et déjà roidi, les bras croisés sur la poitrine, la tête moulée dans l'oreiller, les paupières abaissées lourdement sur son dernier regard. Des amis, des parents, des artistes, entrent et s'inclinent, dévots à sa mémoire, saisis de l'admiration de ses œuvres. La beauté de ces peintures ne s'était jamais si bien imposée; elle brille maintenant, d'un éclat définitif et comme triomphal. Lui, cependant, étendu sur son lit funèbre, ne prête point l'oreille aux éloges. Sa bouche inerte ne sait plus rien des paroles ni des sourires, et ses yeux, ses yeux glacés, sont vides de regards.

Hier, elles possédaient le soleil, ces prunelles! Elles absorbaient la nature entière et tous ses spectacles sous leur voile de chair, ces paupières! L'active pénétration de cette vue allait surprendre la vie intime au profond des choses. On donnait à ce peintre un morceau de planche ou un lambeau d'étoffe, il y faisait palpiter ce qui l'avait ému. Sa vitalité abondante s'est versée dans ses ouvrages et jamais ils n'ont paru si vivants que depuis qu'il est mort. Je ne pense pas qu'il y ait nulle part une plus parlante image de l'homme foudroyé, anéanti, quand sa pensée, inébranlable en ses créations, proteste contre le néant.

Le poète peut poser sa tête sur ses poèmes, le musicien sur ses symphonies. Leur génie n'a fait explosion que dans la cervelle ou dans le cœur des hommes. L'art du peintre, plus extérieur, a vaincu, charmé, conquis les yeux du passant. Sa puissance s'atteste là où celle des autres arts s'efface et se contient. Parce que le maître de la palette éclaire ses drames d'une lumière humaine supérieure, parce qu'il coule son âme dans les formes qu'il reproduit, on est tenté de le croire au-dessus de la mort. Son cadavre étonne douloureusement : on croit à une erreur du destin; on s'imagine presque qu'il va se lever, reprendre fébrilement les pinceaux, inonder encore d'air fluide et de vérité les mille ébauches, tournées contre la muraille, rêves endormis comme lui et qui attendent son réveil.

Hélas! nous suivions, il y a un mois à peine, les funérailles de Jules Bastien-Lepage comme nous suivions, naguère, celles d'Édouard Manet et, à la dernière saison, celles de Joseph de Nittis. Depuis deux ans, un mal inconnu le rongeait, autorisant parfois les illusions, mais non les espérances. Il s'en est allé, un soir d'hiver, le 10 décembre 1884, originale et mélancolique figure qui sera haute devant la postérité. Je le connaissais de longue date, je l'admirais et je l'aimais. C'était un maître par le talent, un homme par le caractère, et je ne puis évoquer ici sans attendrissement cette belle jeunesse si tôt flétrie, si tôt fauchée. L'auteur des *Foins* et de la *Récolte des pommes de terre* ne venait que d'atteindre sa trente-sixième année. Quel grand deuil pour l'école française !

Nos relations s'étaient nouées, par aventure, dans une soirée banale, au lendemain de son premier concours pour le prix de Rome. L'Académie, cette année-là, avait donné ce sujet aux concurrents : *Priam aux pieds d'Achille*. Il me souvient du Priam de Bastien-Lepage, vu de dos, couvert d'un ample et riche manteau noir rehaussé d'ornements d'or, ses longs cheveux blancs ruisselant de son diadème,



JEUNE FILLE EN PRIÈRE, ÉTUDE POUR UNE JEANNE D'ARC, PAR BASTIEN-LEPAGE.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

joignant ses vieilles mains tremblantes devant un Achille sauvage et demi-nu. On sentait déjà mieux que des ressources d'atelier en ce tableau d'une intention forte, d'une facture vigoureuse. Je revois, en écrivant, le jeune artiste, assis à ma gauche, petit et nerveux, très franc, très net, roulant entre ses doigts, pendant que nous causions, un morceau de crayon rouge. Je lui demandai si le prix de Rome lui tenait très fort au cœur; il me répondit avec une extrême simplicité : « Pas le moins du monde. Si je le désire, c'est pour mes parents qui ont fait pour moi tous les sacrifices possibles et dont l'amour-propre serait flatté. A cause d'eux, je me promets de concourir une fois encore, mais, si je ne réussis pas, je quitterai la partie. » Nous causâmes de ce qu'il avait exposé jusque-là : le portrait d'un architecte, en habit gros vert, sur fond vert, assis à sa table de travail; un agréable petit tableau, la *Chanson du printemps*, où se voit une jeune paysanne, assise dans un bois, son panier auprès d'elle, écoutant l'Amour et sa flûte rustique; un autre petit tableau, d'une couleur joyeuse, la *Fontaine d'Amour*, qui montre des couples heureux, défilant, sous un bosquet, autour de la source enchantée que les Amours protègent... « Oui, me dit-il, on m'a fait quelques compliments de ces fantaisies; mais je ne suis pas encore à mon point. Ce n'est pas cela que je veux faire. — Et que voulez-vous faire? » ripostai-je. Mais lui, sans ombre d'hésitation : « Il n'y a de bon que la vérité. Il faut peindre ce que l'on connaît et ce qu'on aime. Je suis d'un village de Lorraine : je peindrai, d'abord, les paysans et les paysages de mon pays comme ils sont. Je ferai aussi une Jeanne d'Arc, une Jeanne d'Arc vraie, qui sera de notre coin de terre et non de mon atelier. Plus tard, quand j'aurai suffisamment observé les Parisiens, je m'essayerai dans les scènes de Paris, mais bien plus tard. Mes camarades ont de l'estime pour mes portraits : j'en suis fier, car je pense qu'on doit tout traiter en portrait, même un arbre, même une nature morte. On ne trouve jamais deux objets parfaitement semblables : le talent consiste à démêler et à rendre ce qui est particulier à chacun. C'est toute ma théorie. » Notre premier entretien n'alla pas plus loin; mais, à trois ou quatre mois de cette rencontre, le hasard nous remit face à face au Musée du Louvre et nous nous reprîmes à converser en promenant. Les portraits de Clouet et les œuvres des primitifs nous occupèrent une grande heure, puis le *Bon Samaritain* de Rembrandt, ce véridique épisode de mœurs rurales sur une donnée légendaire, nous captiva. Ce qui ravissait Bastien-Lepage chez Clouet, c'était la recherche de l'expression par



ÉTUDE POUR « LES FOINS », PAR BASTIEN-LEPAGE.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

l'intensité du dessin ; ce qui le prenait tout entier chez les primitifs, c'était leur soin minutieux d'associer les petites choses de la nature aux grandes scènes de l'humanité, de semer de quelques fleurettes champêtres le chemin des vierges et des martyrs, de faire une place en leurs naïves images aux animaux familiers, de tout aborder, surtout, par le côté le plus humain. Le *Bon Samaritain*, de Rembrandt, lui arracha ces mots : « Voilà comment on peut traiter les sujets bibliques ou historiques. Ramenons-les tout simplement à ce que nous voyons tous les jours. Un voyageur a été ramassé, à moitié mort, sur un tas de pierres : on le porte à la ferme voisine dont le maître ne sait trop s'il doit le recevoir; les serviteurs accourent, on se montre le blessé toujours évanoui : « Vite, vite, « accueillons ce malheureux; soignons-le; il souffre. » La mule reste là, sans bouger, la brave bête! Il doit y avoir un chien derrière le mur. C'est cela, le *Bon Samaritain*. A quoi bon chercher midi à quatorze heures?... » Dans une autre circonstance, à peu près à la même époque, l'artiste me parla des peintres de l'école actuelle qu'il préférait : « Manet, me dit-il, a la couleur de la vie : c'est un tableau de lui, une femme blanche sur un banc vert, qui m'a réellement donné ma première impression de peinture à Paris. Fantin-Latour vous fait entrer chez ses modèles; on se croit volontiers de la famille des gens qu'il peint. Corot vous donne à respirer; mais il y a plus d'air chez lui que de terre, de rochers et d'arbres. Il rêve de la campagne en la peignant. Daubigny n'a peur de rien : il peint mieux que personne les champs verts, les beaux champs où tout pousse; il adore l'eau qui coule, le soleil qui se couche, la lune qui se lève : seulement, au rebours de Corot, il n'en rêve pas toujours assez... » Comme il s'interrompait à ce point, je mis en avant Courbet qu'il avait oublié, et j'ai encore dans l'oreille l'accent brusque de sa réponse : « Courbet, s'écria-t-il! Vous avez raison de l'admirer. Je n'ai vu, malheureusement, son *Enterrement à Ornans* que dans une mauvaise reproduction, mais le groupe des femmes qui pleurent est au-dessus de tout. C'est la vérité absolue, la vérité de la douleur, une vérité qu'on sent. L'émotion qu'on reçoit d'un pareil spectacle vous fait prendre à tout jamais en horreur les peintures d'école. Il n'y a de durable, d'éternel, d'éternellement émouvant, que l'expression sincère des états de la vie. »

Ce n'est pas sans dessein que j'ai commencé cette étude en évoquant ces vieux souvenirs. Ils feront voir, au moins, que les points de vue de Bastien-Lepage n'ont jamais varié et qu'il est resté

fidèle aux maximes de ses débuts. Nulle carrière ne fut, d'ailleurs, mieux suivie et plus normale. Né à Damviller, petite ville du département de la Meuse, bâtie, pour ainsi dire, au milieu d'un pâturage, dans un vallon couronné de grands bois, il n'eut en son enfance que des impressions saines pour les yeux, l'esprit et le cœur. On vivait uni dans sa famille. Ses parents simples et droits l'élevèrent



PÊCHEUR DE GRENOUILLES, PAR BASTIEN-LEPAGE.

(Fac-similé d'un croquis de l'artiste.)

en toute simplicité comme en toute droiture. Le père se plaisait à dessiner et dessinait agréablement sans avoir appris, sauf de soi-même. Il fut le professeur de son fils. S'il ne lui donna point cette habileté de main qui substitue des formules à toute réalité, il fit mieux : il lui enseigna comment on regarde et comment on s'attache à rendre fidèlement ce qu'on a vu. Pas de divagations esthétiques! Pas la moindre homélie sur l'Idéal! Rien qu'une forte et paisible éducation en pleine nature, sans que l'enfant pût même se douter qu'il existât des écoles de dessin, des musées et des académies. Quand le moment fut venu de le mettre au collège, on le conduisit à Verdun,

ville sans artistes, où on lui parla de Virgile et de Tacite, non de Michel-Ange et du Poussin. Le maître à dessiner du collège, appelé Fouquet, émerveillé de ses croquis, lui donne le conseil de se faire peintre. Ce conseil plaît à l'écolier : il achève sa philosophie, conquiert son diplôme de bachelier ès lettres et le voilà en route pour Paris, où il entre, tout ensemble, à l'administration des postes et à l'École des beaux-arts. Au bout de six mois, sa santé s'altère : on ne fait pas impunément un service d'employé la nuit, et de la peinture le jour. Résolûment, il sacrifie la poste à sa vocation. Les élèves de l'atelier de M. Cabanel ne tardent pas à reconnaître en lui l'un des meilleurs de l'école. Mais il n'a, grâce à Dieu, que des procédés à s'assimiler. Ses goûts sont dès longtemps fixés et son passé de libre développement a imprimé à son esprit la marque définitive. Il a trop bien senti, et trop personnellement, les choses de la campagne; le sentiment rural est en lui.

Du plus loin qu'il se souvienne, il n'aperçoit, en sa mémoire, que moissonneurs échelonnés parmi les chaumes, vendangeurs se partageant les sillons des vignes, faucheurs tondant les prés ensoleillés, bergères s'abritant sous les arbres des rayons ardents de midi, bergers grelottant l'hiver dans les plis de leur manteau troué, colporteurs qui traversent à grands pas la plaine détrempée par l'orage, lavandières égrenant leurs rires sous les pommiers fleuris d'avril et battant bravement l'eau bleue. Tout l'a impressionné : un mendiant de mauvaise mine qui s'est arrêté, un jour, près de la maison paternelle; un passant qui a foulé la prairie verte, traçant dans l'herbe un vague sentier; une petite fille souffreteuse qui gardait une vache; un incendie qui a éclaté au milieu de la nuit et qui a, soudainement, jeté dans la rue tout le bourg.

C'est tout cela qu'il veut peindre, ou, plus proprement, c'est tout cela qu'il peint. Les conditions de la vie rurale sont les sujets de ses tableaux et les paysages de sa Lorraine en sont les cadres. D'autres expriment le travail en lui-même; il traduit l'intime existence des travailleurs, de leurs enfants et de leurs femmes. A côté de l'amour, il rêve de placer la maternité. Son talent de peintre est délicat, porté aux fines analyses. Il dessine avec une extrême rigueur, ne craignant pas de détailler ses sensations et ses compositions ne mettent en scène que des personnages réels, sincèrement représentés.

Je vais, dans un moment, rappeler en quelques traits ses principaux tableaux, mais il en est un particulièrement caractéristique en ce qu'il a fait magnifiquement apparaître la précoce originalité

de Jules Bastien-Lepage et dont il faut parler dès maintenant. Il s'agit de la fameuse *Annonciation aux bergers*. L'artiste est encore à



ÉTUDE POUR « LE GLAND ET LA CITROUILLE », AQUARELLE DE BASTIEN-LEPAGE

(Fac-similé d'une étude de l'artiste pour une illustration de La Fontaine.)

l'École des beaux-arts et, selon la promesse qu'il s'est faite, il entre en loge pour la seconde fois. Cette année, le sujet du concours s'emprunte au Nouveau Testament : « Un ange vient annoncer aux bergers de Béthléem la naissance du Sauveur. » Rien de plus simple que la composition du jeune peintre, mais rien de plus volontaire et de plus franc. L'ange vêtu de blanc, debout, tout humain sous son auréole massive et sa ceinture d'or, parle à des hommes frustes,

couverts de peaux de bêtes, naïvement attendris. On prend là une rare, une étrange sensation de nature. Poète et réaliste, l'auteur indique nettement que jamais il ne peindra qu'à sa guise et seulement ce qui l'aura touché. L'Académie lui décerne un second prix ; mais le lendemain matin on trouve une palme attachée au bas du cadre par deux ou trois des concurrents.

De bonne heure, Bastien-Lepage a eu rang de portraitiste célèbre. Je citerai le portrait en plein air de son grand-père, les portraits de son père et de sa mère et de MM. Wallon et Hayem qui ébauchèrent sa réputation et ces admirables petits portraits, précieux comme des Clouet, qu'il a faits de son frère, M. Émile Bastien-Lepage, architecte distingué, de son ami M. André Theuriet, de Mme Sarah Bernhardt, de Mme Juliette Drouais et d'une vieille dame paralysée, Mme K..., dont tout le corps fléchit du côté gauche et dont le visage ne semble plus qu'à demi vivant. Les portraits de Mme Sarah Bernhardt et de M. Theuriet peuvent, si l'on veut, être décrits comme types. La tragédienne est posée en profil, vêtue d'une robe blanche d'une étoffe chinée, encravatée de mousseline, assise sur une fourrure blanche, s'enlevant en blanc sur un fond blanc. Ses lèvres respirent; ses yeux sont baissés; elle se concentre comme en extase devant une statuette d'Orphée en vieil ivoire qu'elle tient à la main, dans une attitude de prêtresse. Exquise et subtile est cette harmonie de blancs, rompue seulement par une chevelure titianesque, traversée d'éclairs violets. Ferme et pur est le modelé de ce profil aux méplats soutenus. L'expression de la physionomie fait penser à la fois à l'hallucination et au rêve. C'est bien Mme Sarah Bernhardt[1]. Voici, d'autre part, M. Theuriet qui nous regarde de son œil gris, voilé à demi sous la transparente paupière. Le front fuit à grands plans, égratigné de quelques rides, couronné de cheveux un peu grisonnants, rejetés en arrière; le nez, sec d'arête, a de mobiles ailes; la barbe est courte, la mâchoire proéminente et la moitié de la moustache, tombant d'un biais rude, a l'air de sabrer la lèvre supérieure. Un signe de sensualité se mêle, sur ce visage, au signe de la volonté. On sent que la ressemblance est intime, profonde, intégrale. Bastien-Lepage a possédé toujours, au suprême degré, le don de l'observation physiologique, en même temps que la souveraine certitude de l'exécution.

Arrivons à présent aux grandes toiles qui ont compté principalement dans sa vie si courte, hélas! et si pleine.

1. Voir l'eau-forte publiée par la *Gazette*, t. XX, 2e période, p. 506.

Et d'abord, ce sont les *Foins* exposés au Salon de 1878. Le pré fauché, jonché de l'herbe qu'on fane, s'étend sous un ciel ardent, semé de flocons légers. Leur repas achevé, l'homme et la femme se délassent à leur manière. Lui s'est couché pour dormir, son chapeau sur les yeux, englouti dans le foin. Elle, rêve, grisée de l'odeur pénétrante de l'herbe, immobilisée par on ne sait quelle hébétude béate. L'auteur n'a point cherché une excentricité paysanne; il a rendu loyalement un épisode de la vie des champs. Qu'on s'éloigne de quatre pas, la poésie de l'œuvre vous apparaît. On jette la gloire consacrée de Millet à la tête du jeune peintre, quoiqu'il ne ressemble pas à Millet. Il n'importe! Ce tableau des *Foins* est superbe et finit par s'imposer.

L'année d'après, nous avons les *Ramasseuses de pommes de terre*. Une vaste plaine s'élargit devant nous, par un jour doré d'octobre, coupée de zones vertes et de zones brunes, jachère envahie par les herbes en fleurs. Au premier plan les tubercules arrachés couvrent le sol. Deux ouvrières les ramassent : celle-ci, penchée en avant, très sérieuse, vide sa corbeille dans un sac de toile bise; celle-là, rougeaude et babillarde, agenouillée un peu plus loin, emplit sa corbeille. Tout au fond, on aperçoit des ouvriers inclinés vers la terre et un bouquet d'arbres agités par le vent. Cette peinture est saine, sereine, puissante de ton. Les types ont été pris sur le vif. Les figures, excellemment à leur action, se modèlent dans l'air et dans la lumière et le peintre a poétiquement fleuri son terrain de quelques-unes de ces fleurettes si charmantes, si communes et si chères à nos vieux primitifs.

C'est au Salon de 1880 que paraît le tableau très annoncé, très attendu de *Jeanne d'Arc écoutant les voix*, auquel — nous le savons — l'artiste pense depuis des années. Pour peindre la bergère de Domrémy, il a choisi le premier moment de la vision. Assise à l'ombre des pommiers du verger paternel, elle faisait lentement tourner le rouet en murmurant une prière. Tout à coup les voix célestes ont parlé. Jeanne s'est levée frémissante ; elle a renversé son escabelle et marché en avant. Le bras gauche étendu, les prunelles dilatées par l'hallucination, elle se tient immobile, en extase. Pas un de ses traits ne se contracte ; elle s'absorbe profondément dans le spectacle offert à sa vue. Pour vêtements, elle a la casaque grise lacée sur la chemise blanche, et la robe marron des paysannes, qui tombe à grands plis droits. Elle est bien pastoure et lorraine de pied en cap et Bastien-Lepage a réalisé son désir : « Faire une Jeanne d'Arc de son coin de terre et non de son atelier. »

Derrière la prédestinée, au fond du jardin verdoyant, criblé des traits de la lumière du plein jour, la maison de Jacques d'Arc s'élève. On en voit la fenêtre aux vitres carrelées de plomb, et le toit rouge, et le mur blanc qui étincelle au soleil. L'apparition monte au second plan, dans une brume dorée. Saint Michel, tout armé d'or, comme un chevalier, porte en main l'épée du salut et les Saintes l'escortent, douces figures paradisiaques que la paysanne voit au fond d'elle-même. On éprouve, devant cette toile, comme un éblouissement. Laissez de côté les trois figures symboliques de la vision : tout le reste est vrai, d'une vérité haute et criante. La figure de l'héroïne, les feuilles des arbres, les herbes du sol, tout vibre au sein d'une atmosphère étonnamment limpide, dans une incomparable harmonie cendrée d'argent personnelle au peintre. Je dois dire que ce tableau n'est pas moins admiré, ni moins discuté que les précédents. Les œuvres de Bastien-Lepage n'ont commencé à être acceptées sans ergotage qu'à partir du *Mendiant* de 1881.

Le voilà, justement, le besacier en question. Maintes fois vous avez aperçu, dans les campagnes, de ces vagabonds qui marchent pesamment le long des routes, s'étayant de leur bâton brut et leur sac de toile en bandoulière. Devant les maisons de bonne apparence, ils font halte, psalmodient quelques patenôtres et sollicitent la charité. Les ménagères s'attendrissent. Ils sont si vieux et si cassés! « Allez, brave homme, voici du pain! Vous ne mourrez pas de faim cette journée! » Et, leur besace plus gonflée, ils s'éloignent pour recommencer le manège plus loin.

Bastien-Lepage a pris son mendiant précisément à cette minute. On l'a très chrétiennement accueilli à ce seuil honnête. Une fillette, en tablier bleu, dépêchée par sa mère, est venue lui porter un gros morceau de pain noir, et il le coule, d'un geste lent, dans sa musette de toile. Le logis respire l'aisance. Il savait bien, le rusé vieillard, à quelle enseigne il arrivait. Contre le volet blanc de la fenêtre, sur le banc hospitalier qui invite à s'asseoir, un beau géranium rouge est posé. On a scellé, dans un des montants de pierre aux tons roussis de la porte, un anneau de fer où tout visiteur peut attacher sa monture. Ce sont bien là des traits de mœurs paysannes, des signes d'ordre et d'économie auxquels le misérable n'a pu se tromper. Et voyez comme il serre l'aubaine en homme sûr de son fait, accoutumé à de pareilles fortunes.

Je le crois au moins septuagénaire. Un bonnet à oreillettes coiffe sa tête chenue ; il a de petits yeux clignotants, enfoncés dans sa chair,



FRAGMENT D'UNE ÉTUDE POUR « L'ENTERREMENT D'UNE JEUNE FILLE », TABLEAU PROJETÉ DE BASTIEN-LEPAGE

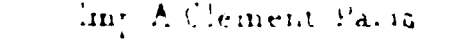
(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

un gros nez flaireur, des lèvres minces, une barbe blanche et baveuse. Sa guenille consiste en un vieux paletot déchiré sous les manches, soigneusement boutonné. Ses jambes osseuses de malingreux se dessinent sous les plis d'un pantalon qui a pris les plis de bien d'autres jambes avant qu'il en ait hérité. D'énormes sabots le chaussent. Il vient vers nous, courbé de corps et droit de tête, sans vergogne, plein d'ironie. Son bâton n'est pas lourd, mais il l'a éprouvé solide et, au besoin, il s'en servirait. Nul doute qu'il méprise ceux qui lui font l'aumône et qu'il en dise du mal. C'est un paresseux malfaisant dont la mendicité a été toute la carrière. A de certaines époques il reparaît dans le pays ; de ci, de là, il colporte les calomnies, les scandales, les médisances; il entretient les haines de celui-ci ; il excite les méfiances de celui-là. Bastien-Lepage l'a peint au naturel. Le type est fixé, le tableau est durable ; car il sort, vraiment, de la toile une impression de vie humaine.

Mais, par opposition, après ce mauvais drôle, l'artiste se met en devoir de nous montrer un brave homme, et c'est le *Père Jacques* qu'il nous présente au Salon de 1882. Certes, il n'est pas rentier, ce compagnon qui regagne sa maison ployant sous un lourd fagot ; mais il a tout au moins de quoi vivre, son travail aidant, et faire vivre les siens. Paysan de pure race, il faut que toute heure du jour lui soit productive. En rentrant de sa journée, il a trouvé que le soleil n'était pas encore tombé, et il est allé au bois s'approvisionner. Nous sommes en novembre; les verdures jaunissent, les branches se dénudent et leur entrelacement se découpe sur le ciel plus sèchement. Le froid commence. Sa tête grise est serrée d'un bonnet de laine bleue; il a passé sa veste noire sur son tricot marron. Bien qu'il ait soixante-dix ans, sinon plus, sa poitrine est forte et ses jambes maigres, englouties sous un pantalon déformé par le travail, fripé de haut en bas, pourraient encore, s'il fallait, fournir une bonne trotte. Sa fillette est venue avec lui : elle a ses cheveux blonds au vent et cerclés, du front à la nuque, d'un imperceptible ruban ; un ample tablier bleu recouvre sa robe. J'aime cette coquetterie du ruban et ce tablier préservateur ; ces détails me font deviner l'ordre et la propreté de la maison. Le père Jacques aime son chez lui ; il a une laborieuse et digne femme, et il aura du bonheur à célébrer ses noces d'argent.

Le fagot du bonhomme est achevé ; la petite lui a ramassé des branchettes, car le paysan habitue ses enfants à travailler. Vite, ils retournent au logis où le souper les attend ; elle, gaie, rapide, papillonnante, faisant voler son tablier et cueillant à la course les





Bastien Lepage pinx — G. Mercier sc.

LA RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Clément Paris

dernières fleurs de la saison ; lui, lent, écrasé sous la charge posée en travers sur ses épaules, ramenant ses deux mains derrière son dos, aux deux extrémités d'un bâton, pour concentrer sa force, et foulant de ses gros souliers ferrés le sol nuancé d'herbes hautes. Il lève la tête pour regarder devant lui et ne pas se heurter aux troncs. La bouche ouverte, il souffle fortement. Derrière lui, le bois emmêle ses ramures : bois peu profond comme il s'en trouve dans les contrées agricoles, défrichées pour le blé. Le vieillard se détache vigoureusement sur le fond clair ; l'enfant blonde se dissimule à moitié parmi les herbes. Tel est ce tableau curieux et précieux, tout plein de vertu et de tendresse, d'une harmonie cendrée, d'une facture souple, que le peintre a eu raison de faire parce que le poète l'a senti.

Nous sommes en 1883. Bastien-Lepage a rapporté de Damviller une grande toile encore, candide de sentiment, admirable d'exécution, qui a pour titre l'*Amour au village*. Qu'est cela? Quelque chose comme Daphnis et Chloé au hameau. Chloé étendait son linge sur la haie vive. De la prairie voisine, Daphnis, le botteleur, est accouru une fleur à la main : elle a pris la fleur et, soudain, plus embarrassés l'un que l'autre, ils se tournent le dos, ne s'osant rien dire. Ils s'aiment, cela est clair, et ils se marieront demain; mais que le premier aveu, si doux et si chaste, s'échappe des lèvres difficilement! La nature les enveloppe de sa luxuriance; la haie multiplie ses ramilles aux mille feuilles dentelées ; les arbres profilent sur le ciel clair, irisé de nuages couleur de perle, le fin treillis de leur branchage. Autant l'idylle est fraîche, autant le cadre est printanier. Mais c'est fini maintenant ! Le maître de trente-quatre ans peut faire des projets si bon lui semble ; son mal ne lui permettra plus de les réaliser. Il allait, il venait ; on le rencontrait à Londres, ou sur les plages normandes, ou en Suisse, ou dans la Forêt-Noire, toujours étudiant, toujours peignant. Désormais, c'est à peine s'il reverra Damviller une dernière fois. Les médecins l'envoient en Algérie chercher un adoucissement à ses souffrances. Impossible de travailler. Plus de chef-d'œuvre ! Plus d'œuvre ! Il revient agoniser à Paris, longuement, amèrement... Tout est bien fini.

Des projets, néanmoins, il en a formé jusqu'à l'heure suprême. Si actif qu'il ait pu être, le temps lui a manqué pour tirer de lui le quart de ce que nous y savions. Son cycle de la vie paysanne en Lorraine n'était, à ses yeux, que commencé, et son esprit d'observation, son inépuisable amour de la nature s'attestaient en des esquisses innombrables qu'il eût exécutées peu à peu. Il ne lui a même pas été donné

de toucher à la vie de Paris. On a jugé de l'extrême logique de sa pensée : de ses débuts à sa mort, il ne s'est pas laissé détourner un instant de son but. Peu avant de mourir, il pensait encore à peindre une *Mise au tombeau* bien simple, bien poignante, bien humaine, et l'on peut dire en toute vérité qu'il a rendu l'âme en regrettant de n'avoir pas fait un tableau longuement caressé dans ses rêves : l'*Enterrement d'une jeune fille passant sous des pommiers en fleurs à Damviller.* Nous avons de cet *Enterrement* deux ou trois dessins superbes, mais le maître a fermé les yeux. Le mot de Mme de Staël sera éternellement juste : « Il n'y a ici-bas que des commencements. »

FOURCAUD.



RUBENS

(DOUZIÈME ARTICLE [1])



UBENS était attendu à Londres. Il venait à peine de prendre possession du logement que son ami Balthazar Gerbier avait fait préparer pour lui qu'il recevait de Charles Ier l'invitation de se rendre à Greenwich. On se montrait impatient de voir le peintre illustre et d'échanger avec l'envoyé de Philippe IV quelques paroles sur les choses d'Espagne. Nous avons, dans une lettre de Lorenzo Barozzi, représentant du duc de Savoie (6 juin 1629), le compte rendu de la première conversation de Rubens avec le roi. Elle fut des plus cordiales, et il n'y a pas lieu d'en être surpris; car, si Charles Ier payait mal les artistes, il les aimait, et il connaissait bien Rubens, dont il avait recherché les œuvres dès 1621, alors qu'il n'était que prince de Galles.

Cette visite à Greenwich, où les formules de courtoisie tinrent naturellement beaucoup de place, fut suivie d'une seconde entrevue dont le résultat devait être plus sérieux. Charles Ier fit savoir à Rubens que, pour les négociations ultérieures, il aurait particulièrement à traiter avec le comte de Pembroke, qui passait pour

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5; t. XXVI, p. 273; t. XXVII, p. 5, 203 et 309; t. XXVIII, p. 361; t. XXIX, p. 29 et 193; t. XXX, p. 34.

homme de bon conseil, avec lord Richard Weston, grand trésorier, et avec sir Francis Cottington, chancelier de l'Échiquier. Ce dernier n'était pas un personnage sans importance. Il connaissait l'Espagne, car il avait été du voyage de 1623 avec le prince de Galles et Buckingham, et c'est de lui qu'on a dit : *He was a perfect master of dissimulation*. A ce trio de politiques, habiles dans l'art de se taire, Rubens aurait désiré que le roi adjoignît le comte de Carlisle, qu'il savait sympathique à la cour de Madrid ; mais on lui fit observer que Carlisle avait un défaut capital : il aimait sa femme, et, dans les confidences de l'alcôve, il lui racontait non seulement ses affaires, mais celles des autres. L'intervention de ce diplomate causeur fut écartée : Rubens le regretta, car il était d'accord avec le comte de Carlisle qui, pendant le séjour du peintre en Angleterre, donna en son honneur une fête superbe.

Dès le premier entretien avec les négociateurs désignés, Rubens put comprendre qu'il y avait des difficultés dans l'air. Il jugea tout d'abord la situation. Il arrivait à Londres le 5 juin 1629, c'est-à-dire cinq semaines après que Charles Ier, excédé des lenteurs de Philippe IV, avait conclu la paix avec la France (24 avril). La lutte continuait dans les Pays-Bas : le 1er mai, la ville de Bois-le-Duc avait été investie par les troupes de Frédéric-Henri de Nassau et le moment semblait peu opportun pour essayer de faire cesser entre les États de Hollande et la cour d'Espagne des hostilités dont l'Angleterre voyait sans déplaisir se prolonger la durée. De son côté, l'ambassadeur des États, Joachimi, regrettait amèrement qu'un courant pacifique s'engageât entre Londres et Madrid et devait s'efforcer de l'interrompre. L'envoyé vénitien, Alvise Contarini, n'était pas animé de sentiments meilleurs : la paix ne souriait point à la république, et, dans ses dépêches, Contarini poussait la mauvaise grâce jusqu'à représenter Rubens comme un homme ambitieux et cupide, très désireux de faire parler de lui et visant à *qualche buon presente*. Bien qu'il appartînt à l'école de Venise, Contarini mettait peu de ressemblance dans ses portraits.

D'autres difficultés étaient à craindre : elles venaient du terrain même sur lequel Rubens devait opérer. Il vit tout de suite que les Anglais étaient singulièrement divisés sur la question qui aurait dû les trouver unanimes. Il put constater l'existence de trois partis : le premier, celui du comte de Carlisle, voulait la paix avec l'Espagne et la guerre avec la France ; le second désirait la paix avec tout le monde ; le troisième, fort redoutable aux yeux de Rubens, rêvait la

lutte avec l'Espagne, et, en vue de poursuivre énergiquement la guerre, imaginait une alliance offensive avec la France. Richelieu, débarrassé des longs ennuis du siège de la Rochelle, était en situation de jouer un grand rôle dans la partie, et il le pouvait d'autant plus que, Louis XIII s'étant reconcilié le 28 juin avec les huguenots et leurs chefs Rohan et Soubise, le cardinal avait reconquis la liberté de ses allures. L'ambassadeur français, Charles de l'Aubespine de Châteauneuf, était attendu à Londres et pouvait compliquer l'imbroglio. Pauvre Rubens ! Il savait mieux que pas un disposer sur une vaste toile les combinaisons amicales des couleurs et des lignes ; mais, sur le terrain de la politique internationale, l'œuvre d'harmonie paraissait moins aisée. Comment mettre d'accord toutes ces dissonances?

Dès le début, Rubens céda à un accès de découragement. Nous avons, dans l'*Histoire diplomatique* de M. Gachard, le texte des intelligentes dépêches que le peintre adresse au comte-duc d'Olivarès. Rubens, qui avait revu le roi à Greenwich et entamé ses conférences avec les ministres, ne paraît pas très enthousiasmé des Anglais : il les croit versatiles et enclins à changer de résolution, non pour corriger leurs premières visées, mais pour aller du médiocre au pire. Il redoute beaucoup, dit-il, *la instabilidad de los humores ingleses que raras vezes permanecen en una resolucion.* Il n'est donc nullement sûr de réussir dans son œuvre, et, déjà, au 30 juin, il manifeste le désir de retourner à Anvers le plus tôt possible. L'expression évidemment très sincère de cette impatience se retrouve plusieurs fois dans ses lettres. Au fond du cœur, il goûtait peu les Anglais. Il en parle souvent comme de gens dont la morale n'était pas, en 1629, la préoccupation dominante. Il écrit (22 juillet) que les grands seigneurs sont fort dépensiers, que leur bourse est ordinairement vide, et que, « lorsqu'ils ont peu de fortune, gentilshommes et ministres sont obligés de se procurer des ressources comme ils peuvent. C'est pourquoi, ajoute-t-il, l'on trafique à deniers comptants des affaires publiques et privées. » L'incorrection de ces méthodes attristait l'honnête Rubens et augmentait ses inquiétudes.

Et cependant, le 2 juillet, la négociation avait fait un pas. Rubens mande à Olivarès que Charles Ier a résolu d'envoyer un ambassadeur à Madrid, et que cette mission sera confiée à sir Francis Cottington. Le roi a même pris soin de rassurer son interlocuteur sur les conséquences de la venue de l'émissaire de Richelieu : malgré les offres ou les intrigues de Charles de l'Aubespine, le roi ne modifiera pas ses

projets. Rubens prit alors une attitude qui, demeurant courtoise et prudente, marqua de sa part une certaine audace. Il alla trouver Charles Ier : sans lui dire que les paroles royales avaient des ailes, il lui fit comprendre que l'écriture est moins fuyante et le pria de fixer sur le papier les excellentes promesses qu'il avait bien voulu lui faire dans leur dernière entrevue. Charles Ier, un peu étonné d'abord, acquiesça à cette demande hardie. Et, en effet, le 13 juillet, une note signée du grand trésorier fut remise à Rubens. Cette feuille de papier avait de l'intérêt : elle disait que l'Angleterre était disposée à conclure une paix inviolable, à la condition, toutefois, que Philippe IV s'engagerait à remettre les villes du Palatinat qui étaient en son pouvoir et à intervenir auprès de l'empereur et du duc de Bavière pour que satisfaction fût donnée aux parents du roi d'Angleterre, c'est-à-dire à sa sœur Élisabeth et à son beau-frère Frédéric V, comte palatin du Rhin. Il était, en outre, stipulé que S. M. Espagnole enverrait un ambassadeur à Londres; Charles Ier promettait enfin, sur sa foi royale, de ne faire avec la France aucune ligue au préjudice de l'Espagne. En remettant cette note à Rubens, Charles Ier lui dit qu'il se confiait à sa loyauté aussi bien qu'à celle du comte d'Olivarès, et qu'il n'aurait pas agi aussi franchement avec Richelieu, qui, une fois en possession d'un écrit, avait coutume d'en tirer avantage dans ses manœuvres contre son adversaire.

Il semble vraiment que, vis-à-vis de Rubens, Charles Ier garda en tout ceci l'attitude d'un gentleman très authentique. De son côté, Rubens resta fidèle à ses habitudes de correction et tout le monde lui en tint compte. Le 10 juillet, lord Richard Weston écrivait à Olivarès que l'intelligence et la franchise du peintre flamand lui avaient mérité l'estime des grands personnages de la cour. Le langage de Cottington n'était guère moins aimable, et partout, en effet, l'artiste recevait un accueil plein de sourires. Nul honneur ne paraissait trop haut pour lui. Le 23 septembre, Rubens fut, en même temps que son beau-frère Henry Brant, fêté par l'université de Cambridge, qui lui conféra, avec une grande dépense de rhétorique latine, le titre de *magister in artibus* [1]. Des consolations se mêlaient donc à ses ennuis.

A Madrid, Olivarès n'avait pas manqué de communiquer à la junte d'État les principales dépêches de Rubens. Ces lettres furent approuvées dans la séance du 20 août, et il fut décidé que des remerciements seraient adressés à l'habile négociateur. Peu de jours

1. Sainsbury, *Papers relating to Rubens*, p. 138.

après, le comte-duc écrivait à Rubens que le roi d'Espagne avait nommé un ambassadeur extraordinaire auprès de la cour britannique. Cet ambassadeur était un homme d'épée, don Carlos Coloma. Charles Ier, à qui Rubens alla annoncer cette bonne nouvelle, se montra fort satisfait de ce choix.

La situation étant ainsi réglée ou du moins préparée, il ne s'agissait plus que d'un détail frivole en apparence : il fallait faire partir Cottington pour Madrid, don Carlos Coloma pour Londres. Rubens désirait ardemment ce double départ, car il y voyait une délivrance. Les textes semblent prouver que, malgré les gracieusetés qui de toutes parts lui étaient faites, malgré les formidables banquets où il allait s'asseoir, il ne s'amusait pas démesurément en Angleterre. Le départ de Cottington, l'arrivée de don Carlos Coloma devaient, il le pensait du moins, être le signal de son retour à Anvers. Mais il put croire un instant que les ambassadeurs désignés étaient, l'un et l'autre, d'une force suprême sur l'art de ne pas se mettre en route. Chacun d'eux se fit attendre. La vérité est que l'Europe, en 1629, était si fraternellement organisée que, lorsque deux puissants monarques prenaient leurs dispositions pour conclure la paix, les voisins s'empressaient de venir à la traverse et de paralyser les velléités qu'ils trouvaient gênantes.

Londres, en cet été de 1629, fut un terrible foyer d'intrigues. Les représentants de la France et de la Hollande et même l'envoyé de Venise firent tout au monde pour empêcher la réalisation du projet auquel s'intéressait Rubens. Je n'ai pas à redire ici les machinations que mit en œuvre une diplomatie habile à se servir de toutes les armes. Ces luttes ténébreuses sont racontées avec une lucidité parfaite dans le livre de M. Gachard, dont le récit, toujours appuyé sur des pièces d'archives, nous fait assister aux moindres scènes de la comédie. A ces difficultés, entretenues par le mauvais vouloir des nations voisines, s'ajoutaient les lenteurs de l'Espagne qui, en toute cette affaire, paraît avoir eu le génie du retardement. Rubens, ainsi qu'on l'a déjà dit, n'avait pas manqué d'envoyer à Olivarès l'écrit où Richard Weston, stipulant au nom du roi, indiquait dans quelles conditions les négociations commencées pouvaient se poursuivre. Cette note officielle appelait une réponse. Ce n'est que dans le courant de septembre qu'elle parvint à Rubens. Cottington se décida enfin à rejoindre le poste qui lui était confié. Mais il ne partit que vers les premiers jours de novembre. Il lui avait fallu du temps pour se préparer, car ce diplomate était doublé d'un négociant : il consentait à

faire les affaires de son roi, mais il n'entendait pas négliger les siennes.

Pendant que sir Francis Cottington voguait sur l'Océan avec deux navires, dont l'un était chargé de marchandises qu'il comptait vendre en Espagne, Rubens se trouva un instant dans une situation assez fausse. Persuadé que le comte d'Olivarès tiendrait sa promesse, il avait annoncé la prochaine arrivée de don Carlos Coloma. L'ambassadeur de France, L'Aubespine, répétait partout que, l'Espagne étant le pays de la mauvaise foi, Coloma n'arriverait jamais. Cette méchante prédiction allait-elle se réaliser? Beaucoup le croyaient ou faisaient semblant de le croire. Plusieurs semaines s'écoulent : aucune nouvelle de l'ambassadeur attendu. Richard Weston, mécontent, se plaignit à Rubens, lui disant que l'Angleterre était jouée et qu'il fallait rompre. Il n'était pas possible de courir après Cottington et ses navires, mais on pouvait lui faire savoir, à son arrivée sur la côte d'Espagne, qu'il eût à s'abstenir de voir Philippe IV et ses ministres avant que Coloma se fût mis en route. Cet ordre lui fut envoyé par un courrier extraordinaire. Et le malheureux Rubens, dévoré d'ennui, écrivait, le 24 novembre, à l'infante Isabelle : « Je maudis l'heure où je suis venu en ce royaume[1]. »

Don Carlos Coloma s'était cependant décidé à quitter Madrid; mais, d'après les instructions de Philippe IV, il avait pris le chemin de la Flandre, où sa qualité de soldat pouvait le rendre utile en raison des opérations militaires engagées. Au reçu de la lettre de Rubens, Isabelle comprit qu'il était urgent d'activer le zèle de cet ambassadeur attardé. Elle veut consoler son peintre : elle lui annonce que Coloma sera rendu à Dunkerque le 20 décembre. Dès lors, Rubens respire plus librement : il se croit délivré et il écrit au comte-duc qu'il se regarde comme autorisé à aller voir bientôt si les choses sont en bon ordre dans sa chère maison d'Anvers, depuis dix-huit mois abandonnée.

Rubens avait espéré trop tôt. Diplomate d'occasion, don Carlos Coloma ignorait que l'exactitude est la politesse des ambassadeurs. Il laissa finir l'année sans tenir sa promesse. Enfin, le 7 janvier 1630, il débarque à Douvres, où il est reçu par une brillante escouade de gentilshommes : il fait à Londres une entrée solennelle; Charles I[er] est rassuré, Rubens aussi.

Mais don Carlos avait dans sa valise des papiers mystérieux.

1. Villaamil, *Rubens diplomático español*, p. 258.

Une lettre d'Olivarès l'autorisait à conserver pendant quelque temps Rubens auprès de lui, si le concours du peintre lui semblait utile. Coloma, heureux d'être piloté à la cour d'Angleterre par un homme qui en connaissait les écueils, usa de la permission. Rubens dut assister l'ambassadeur dans ses démarches, et cette circonstance prolongea de deux mois la durée de son exil.

En réalité, la mission de Rubens était terminée. Il n'avait pas été envoyé à Londres pour conclure la paix, mais seulement pour rendre plus facile entre deux couronnes l'échange d'ambassadeurs officiels, à qui incombaient désormais la charge et l'honneur des négociations dernières. Rubens avait accompli son office avec une parfaite intelligence et à la pleine satisfaction des deux contractants. Il ne restait plus qu'à le récompenser et à lui permettre de retourner à Anvers. A la fin de février, il fut autorisé à faire ses préparatifs de départ. Il alla prendre congé de Charles Ier et de la reine. Le roi le reçut au palais de Whitehall et lui conféra le titre de chevalier. Il lui donna en même temps l'épée qui avait servi à la cérémonie, une bague ornée d'un diamant que Sa Majesté *si levo dal ditto,* dit l'envoyé de Savoie, et le *hatband* ou cordon qu'il portait à son chapeau. Ces joyaux ne lui avaient pas coûté moins de cinq cents livres sterling [1]. Le brevet de chevalier ne fut délivré à Rubens qu'à la fin de l'année : c'est dans le même acte que le roi, désireux de prouver sa satisfaction par un témoignage durable, accorda au peintre et à ses héritiers une augmentation d'armoiries. Dès lors Rubens put ajouter à son écu ce canton de gueules au lion d'or, *leonem aureum in cantone rubro*, qu'on voit reproduit sur son blason en tête du volume de Sainsbury [2]. Quant aux récompenses que l'Espagne devait au négociateur heureux, elles n'arrivèrent que plus tard.

Il résulte d'une lettre de l'envoyé du duc de Savoie que Rubens quitta Londres le 6 mars 1630. Les détails manquent sur ce voyage, qui dut être rapide : l'artiste avait hâte de rendre compte des résultats de sa mission à l'infante Isabelle et d'aller retrouver à Anvers ses enfants et ses amis.

On a vu quel fut le rôle diplomatique de Rubens en Angleterre. Ne s'était-il occupé que de la réconciliation des deux couronnes?

1. Sainsbury, *Papers relating to Rubens*, 1859, p. 146.

2. Le texte latin du diplôme constatant les faveurs royales (15 décembre 1630) est imprimé dans l'*Histoire de Rubens* de Van Hasselt. Nous devons dire toutefois que l'authenticité de cette pièce a été contestée par M. Alphonse Wauters.

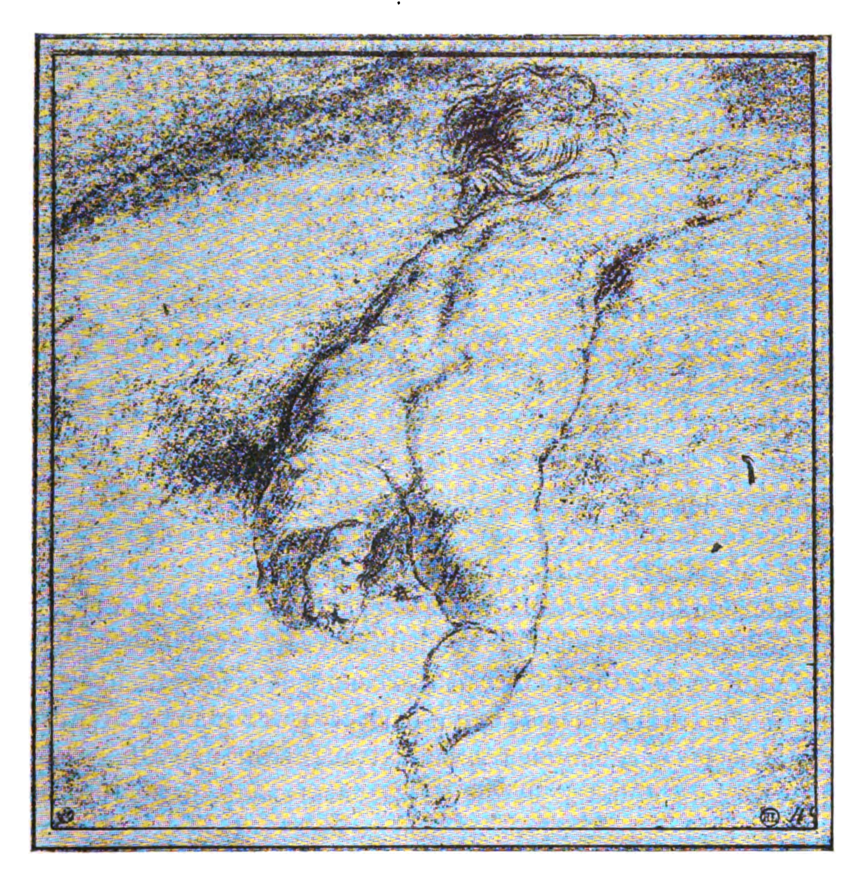
Avait-il, pendant ce séjour de neuf mois, oublié qu'il était peintre? Non, sans doute; mais, pour raconter ce chapitre de sa vie, les documents authentiques sont tout à fait rares.

Si, en arrivant à Madrid, Rubens avait eu l'heureuse fortune de rencontrer le jeune Velazquez, il n'eut, à Londres, aucune aventure pareille. L'école anglaise, au moment de son voyage, existait à peine. Le *serjeant-painter,* chargé des besognes officielles, — décors pour les fêtes, dessins des costumes et des mascarades, — était alors John de Critz, personnage peu redoutable. Balthazar Gerbier, que Rubens voyait tous les jours, est un miniaturiste qui ne compte pas. Le roi et les gens de la cour, quand ils voulaient une bonne peinture, devaient la demander à un artiste étranger. Parmi les maîtres venus des Pays-Bas ou de l'Allemagne, plusieurs avaient du talent. Presque tous faisaient le portrait à l'ancienne mode ou, pour mieux dire, à la mode tranquille de Mierevelt et de Porbus. On voyait briller dans ce groupe Cornelis Janson van Ceulen, cher à Dudley Carleton, et Daniel Mytens qui avait peint, en 1627, le beau portrait de Charles I[er] du musée de Turin. Le Mecklembourgeois Francis Cleyn fournissait des modèles aux tapissiers de Mortlake. Honthorst, l'ami de Rubens, fit à cette époque une courte apparition en Angleterre. Le 4 mai 1629, il recevait du roi une pension de 300 livres; mais bientôt après il repartait pour Utrecht. En réalité, l'homme à la mode, celui qui, mieux que tout autre, avait appris aux Anglais le charme facile du pinceau flamand, c'était Van Dyck. L'élève, venu le premier, faisait aimer le maître. Mais quand Rubens arriva à Londres, Van Dyck était retourné à Anvers : les deux artistes ne se rencontrèrent pas. Les choses s'arrangeaient donc de telle sorte que, sauf deux ou trois portraitistes patients et sages, Rubens ne trouvait en Angleterre aucun concurrent sérieux, aucun rival de quelque envergure.

Mais il y trouvait beaucoup d'œuvres d'art, et il put largement satisfaire le besoin d'apprendre qui était au fond de son âme. Comme curieux, il fut enchanté. Chez le roi et chez les gentilshommes, il vit bien des trésors, et l'étude de ces merveilles devint la consolation de son exil. Il s'en explique dans une lettre adressée à Dupuy, le 8 août 1629 : *Questa isola*, écrit-il, *mi pare un theatro degno della curiosità d'ogni galant' huomo.* Et ce qui l'intéresse surtout, c'est moins la beauté du pays et le luxe de la vie seigneuriale que l'incroyable quantité de peintures excellentes, de statues et d'inscriptions antiques qu'on est heureux de montrer à un aussi rare connaisseur. Ainsi Rubens, pendant son séjour en Angleterre, put

savourer librement les joies que donne à l'esprit la contemplation des belles choses.

Toutefois les longues lettres qu'il écrivait au duc d'Olivarès, ses visites chez le roi, ses conférences avec les ministres absorbaient une grande partie de son temps, et je ne vois pas, quoi qu'on ait pu dire,



ÉTUDE D'ENFANT, DESSIN DE RUBENS.

(Musée du Louvre.)

qu'il lui ait été possible de faire sérieusement œuvre de peintre. Inévitablement, la pensée se tourne tout d'abord vers la grande décoration de la salle des Banquets de Whitehall. Mais l'exécution de ces peintures est postérieure au voyage de 1630. C'est alors, sans doute, qu'elles furent définitivement commandées à Rubens; en lui confiant ce vaste travail, Charles Ier réalisait le rêve du prince de Galles et mettait l'artiste en demeure de faire honneur à un engagement qu'il avait pris. On se rappelle, en effet, la lettre du 13 septembre 1621,

dans laquelle il déclare qu'il serait heureux d'avoir à peindre « la salle du nouveau palais ». Le moment était venu de faire de ce projet une réalité vivante; mais il est démontré, par les pièces imprimées dans le volume de Sainsbury, que Rubens se comporta vis-à-vis de Whitehall comme il l'avait fait pour le Luxembourg, c'est-à-dire qu'il se borna à prendre des mesures et qu'il improvisa quelques esquisses : c'est seulement après son retour à Anvers qu'il peignit les décors que le roi lui avait demandés.

Néanmoins, au risque de paraître manquer de respect à la chronologie, il convient de parler dès à présent de ces peintures, parce que c'est à Londres que Rubens étudia les maquettes qu'il soumit à Charles Ier, et parce que le thème que l'artiste et le souverain choisirent ensemble appartient bien par la pensée à la période anglaise de la biographie du maître.

Pour se rendre compte de l'effet du plafond de la salle du Banquet, il faut interroger à la fois les esquisses qui nous sont restées et les trois planches gravées par Simon Gribelin en 1720, c'est-à-dire à un moment où les peintures avaient déjà subi une première restauration. L'idée dominante, empruntée tout entière au monde de l'allégorie, c'est la glorification de Jacques Ier, le père du roi. Dans un plafond fait de boiseries en relief, la décoration occupe neuf compartiments de dimension inégale : trois de ces compartiments sont meublés par de grandes compositions où le symbolisme éclate avec tout son luxe ; quatre autres peintures enferment chacune deux personnages dans le cadre d'un ovale allongé ; enfin, deux espaces rectangulaires assez étroits, où les commentateurs veulent aussi voir une allusion aux prospérités du règne de Jacques Ier, sont remplis par des figures d'enfants où domine le caractère ornemental.

Je parlerai d'abord de ces frises, parce que les esquisses, dont les destinées ont été longtemps inconnues, se retrouvent aujourd'hui à Paris chez M. Warneck. Rapprochées des gravures de Gribelin, elles présentent, quant au détail, de notables différences. Dans le premier de ces rectangles, on voit des enfants nus chevauchant un mouton et un bélier pendant qu'un de leurs camarades est monté sur un char traîné par une bête fauve ; dans la seconde frise, d'autres enfants portent des guirlandes et jouent parmi des branchages chargés de fruits. Un de ces *amorini* est représenté, vu de dos, dans une attitude volante, et cet enfant est bien intéressant pour nous, car nous en avons le dessin au Louvre. Je veux parler du croquis, souple, léger, vivant, que Watteau a copié et qui, ayant appartenu à Mariette, a

été donné au Musée par M. His de la Salle[1]. Ce dessin pourra désormais être remis à sa place dans l'histoire : il est contemporain du voyage de Rubens à Londres.

Les quatre caissons ovales sont résolument emblématiques. Ils représentent, avec une symétrie qui se répète sans se copier, une figure debout terrassant une figure couchée, c'est-à-dire le triomphe d'une vertu royale sur un vice vaincu et de fort méchante humeur. En s'aidant des images de Gribelin, on reconnaît Apollon ou la Libéralité répandant les trésors d'une corne d'abondance et repoussant du pied l'Avarice ; la Modération qui, symbolisée par le mors traditionnel, est aux prises avec la Colère; Hercule ou la Force abattant d'un coup de massue un monstre féminin qui ressemble à l'Envie ; enfin, Minerve piétinant la Sédition désemparée. Il reste au moins une esquisse de l'une de ces vertus victorieuses. Il y avait, dans la collection de M. de Beurnonville, dispersée en mai 1881, une très belle peinture, puissamment colorée dans la note pourpre, qu'on a vendue comme représentant le *Bon Gouvernement et le Démon de la Discorde*. C'est la première pensée d'un des caissons de la salle du Banquet. Dans cette composition d'allure sculpturale, le monstre vaincu se débat et se contourne à la façon d'un diable terrassé par un ange du moyen âge.

Des trois grands compartiments du plafond, deux sont rectangulaires ; le troisième est ovale. Ces peintures mettent directement en cause Jacques Ier et sa gloire. Dans l'un des tableaux, le roi, à qui des Renommées apportent des couronnes, est entouré de Mercure, de Minerve et d'autres divinités chères à Rubens ; dans le second, où la naissance de Charles Ier est allégoriquement célébrée, le roi Jacques, assis sur un trône, étend son sceptre vers un enfant robuste et nu dont prennent soin trois femmes, les trois sœurs du Royaume-Uni. Enfin, le plafond circulaire, qui résume la pensée du maître, nous fait assister à l'apothéose de Jacques Ier. Le triomphateur est assis, rayonnant, et le globe du monde sous ses pieds ; des muses, des génies arrivent des profondeurs du ciel, chargés de couronnes et de palmes fleuries. C'est une superbe composition, riche, agitée et plafonnante, avec des souvenirs à la Véronèse.

Des deux dernières peintures, la *Naissance du prince de Galles* et l'*Apothéose de Jacques Ier*, il reste de magnifiques esquisses qui, ayant appartenu l'une à Crozat, l'autre au peintre Godefroid Kneller, sont

1. N° 209 du catalogue de M. de Tauzia.

aujourd'hui à l'Ermitage. Elles sont vaillamment enlevées dans une belle fièvre d'improvisation qui cherche avant tout l'effet d'ensemble. Mises à côté des estampes de Gribelin, elles présentent certaines différences. Ces variantes s'expliquent par ce fait qu'après avoir peint à Londres les maquettes du plafond de Whitehall, Rubens, revenu à Anvers, oublia un peu l'œuvre promise au roi d'Angleterre. Son caprice se modifia. Les documents si heureusement retrouvés par Sainsbury nous apprennent que les décorations du Banqueting-Hall n'ont été achevées qu'en 1634; elles furent alors mises dans des caisses, et n'arrivèrent à Londres qu'en 1635. On a toujours pensé d'ailleurs que, sauf l'invention, qui est bien à lui et qui révèle une forte dépense de rhétorique, ces peintures ne sont pas l'œuvre personnelle de Rubens. Kneller, qui a connu les derniers élèves du maître flamand, avait entendu dire que Jordaens pouvait réclamer une part notable dans l'exécution de ces allégories. On sait, au surplus, que les peintures de l'ancienne salle du Banquet ont été plusieurs fois restaurées sans discrétion. Dès 1687, l'humidité leur avait été fatale. Jacques II autorisa une réparation complète, qui fut confiée à Parrey Walton, garde des tableaux de la collection royale. Plus tard, Cipriani fut chargé de recommencer le travail. Le fade Cipriani repeignant Rubens, c'est une des cruautés de l'histoire. Enfin, les peintures du plafond ont été, une fois encore, *refreshed* par l'académicien John Francis Rigaud, le traducteur du traité de Léonard. Ces restaurations accumulées, ces nettoyages plus ou moins prudents ont compromis la netteté de l'œuvre primitive : la pensée de Rubens ne peut guère être cherchée que dans les esquisses, seule partie du travail qu'il exécuta sans collaborateur pendant son séjour en Angleterre.

A-t-il, durant la même période, achevé quelques autres toiles? Il y avait dans la collection de Charles Ier, dispersée après la tragédie de 1649, un tableau de Rubens qui, à la rigueur, pourrait avoir été peint à Londres. Horace Walpole dit en termes formels que cette composition, la *Paix et la Guerre*, a été présentée par l'artiste à Charles Ier en 1630. Mais, dans les annotations qu'il a jointes aux *Anecdotes of painting*, Wornum fait observer avec raison que rien ne prouve que ce tableau soit du moment qu'on lui assigne et, en effet, Rubens peut l'avoir peint avant son voyage en Angleterre. Après la mort du roi, cette allégorie expatriée alla passer cent cinquante ans à Gênes, chez les Doria : les Anglais l'ont reconquise en 1802 et elle est aujourd'hui à la National Gallery. Le sujet correspond à la situation morale de Rubens dans son rôle de

pacificateur. La Paix, que le noble artiste a tant aimée, est assise au milieu de la composition : elle est entourée de l'Abondance, de la Richesse et du Bonheur ; au second plan, la Sagesse, figurée par Minerve, repousse le dieu de la Guerre et ses deux compagnes accoutumées, la Peste et la Famine. Ces ingénieuses allégories sont un peu froides pour l'esprit moderne : il reste la peinture, qui est large, colorée et forte.

Walpole déclare en outre avec beaucoup de certitude que, pendant son séjour à Londres, Rubens peignit le tableau, aujourd'hui à Buckingham-Palace, qui représente saint Georges, victorieux du dragon légendaire. Cette peinture, que la France a possédée, et qu'elle regrette, est décrite par Roger de Piles (1681). Il l'a vue dans le cabinet du duc de Richelieu et il remarque qu'elle « plaît infiniment à tout le monde ». Elle est aussi mentionnée par Dubois de Saint-Gelais, l'auteur de la *Description des tableaux du Palais-Royal*. D'après la tradition, le saint Georges serait le portrait de Charles Ier, qu'on n'est pas habitué à voir figurer sous les apparences d'un dompteur de monstres; le profil du roi est en effet très reconnaissable. La belle Cléodelinde, fille du roi de Lydie, à qui le saint guerrier présente la bête vaincue, serait la reine Henriette. La scène, compliquée de diverses figures accessoires, se passe dans un admirable paysage emprunté aux bords de la Tamise. Roger de Piles croyait voir dans le fond une vue de Windsor : d'après les modernes, mieux informés de la géographie anglaise, il s'agirait d'une vue de Richmond, largement modifiée par une puissante fantaisie.

Nous ne savons trop ce qu'il convient de penser d'un troisième tableau qui, comme la *Paix et la Guerre* et le *Saint Georges*, serait contemporain du voyage de Rubens à Londres. Énumérant les peintures du maître que conserve le pays, Walpole raconte qu'il y a, à Wilton-House, une *Assomption de la Vierge*, peinte pour le comte d'Arundel, *while Rubens was in England*. Rien n'est moins certain que cette assertion qu'aucun document ne vient appuyer.

Rubens aurait-il fait, à cette époque, des modèles de tapisseries? Dallaway qui, lui aussi, a ajouté des notes à une édition d'Horace Walpole, est très affirmatif sur ce point, et les vraisemblances sont d'accord avec son dire. On sait combien Charles Ier s'intéressait à la manufacture établie à Mortlake, et de quelle bienveillance il honorait le directeur de la maison, sir Francis Crane. Dallaway prétend que Rubens peignit, pour les tapissiers de Mortlake, six esquisses à l'huile, dont les sujets étaient empruntés à l'histoire d'Achille. Ces

esquisses existent encore : elles ont reparu, en 1857, à l'Exposition de Manchester où elles avaient été envoyées par les héritiers de M. J. Smith Barry, et où nous les avons admirées. Les unes sont de simples grisailles; les autres mêlent à leur pâleur blonde quelques rehauts de couleur. Burger a très bien dit quelle liberté de pinceau brille dans ces esquisses qui sont le triomphe de l'esprit[1].

Rubens ayant fait d'autres travaux pour Charles Ier, on s'est demandé s'il ne convenait pas d'en placer l'exécution au moment du voyage de 1629-1630. La question se pose, notamment, à propos d'une œuvre d'orfèvrerie qui nous est connue par l'eau-forte de Jacques Neefs. C'est une aiguière avec son bassin, dont le maître donna le modèle et qu'on sait avoir été exécutée en argent. Avec le nom du graveur et de l'éditeur, la planche, dont on trouvera le fac-similé dans le livre de M. Hymans, porte deux inscriptions curieuses : *P. P. Rubens pinxit pro Carolo I magnæ Britaniæ Franciæ et Hiberniæ Rege*, et, au-dessous, *Theodorus Rogiers celavit argento*. Sur la panse du vase, dont la forme pseudo-italienne rappelle de loin les inventions de Polydore de Caravage, se déroule une frise où l'on voit le *Jugement de Pâris*, avec les trois déesses dépouillant leurs vêtements devant le berger, Mercure tenant la pomme et, aux deux extrémités, des figures accessoires. Le bassin est plus compliqué : sur la bordure, où l'ornementation devait accuser de vigoureux reliefs, sont des nymphes chevauchant des dauphins, des amours jouant avec des hippocampes, une rivière et un fleuve accoudés parmi les roseaux sur une urne ruisselante. La partie centrale du plateau représente un triomphe de Vénus, avec le cortège des divinités marines et des tritons soufflant dans leur conque.

Le modèle — c'est vraisemblablement une grisaille — fut, ainsi que nous l'avons dit, exécuté en argent par Théodore Rogiers. On est tenté d'abord de voir dans l'aiguière de Charles Ier un travail

1. Nous n'avons pas la certitude que les cartons de l'*Histoire d'Achille* aient été exécutés en tapisserie par les ouvriers de la fabrique de Mortlake. Le silence de M. Eugène Müntz à cet égard semblerait indiquer que F. Crane, qui mourut d'ailleurs en 1636, n'eut pas le temps d'utiliser les modèles de Rubens. (La *Tapisserie en Angleterre. Gazette*, 1er août 1884.) Les exemplaires qu'on en rencontre proviennent des manufactures de Bruxelles. D'après M. Alphonse Wauters, la tenture se compose de huit pièces; car des sujets nouveaux paraissent avoir augmenté la série. Toutes ces tapisseries seraient en outre fort postérieures au voyage de Rubens à Londres. *Voy.* A. Wauters, *les Tapisseries bruxelloises*, 1878, p. 236 et 436.

d'orfèvrerie anglaise. Rien n'est plus inexact. Rogiers est un ciseleur flamand, reçu maître en 1630-1631 dans la gilde d'Anvers. Van Dyck a peint son portrait. Rien ne prouve que Rogiers soit venu en Angleterre. Les pièces d'orfèvrerie dont Rubens a donné le type ont sans doute été faites en Flandre.

Ainsi il semble certain que, sauf les esquisses de la salle du Banquet à Whitehall, Rubens, constamment occupé de son œuvre diplomatique, n'a pas multiplié à Londres les preuves de son imagination et de son génie. D'autres soins emplissaient ses journées. Il eut même, comme on le voit dans ses lettres, des heures de découragement et de nostalgie. On devine avec quelle joie il partit pour Anvers (6 mars 1630). Les étapes de son voyage ne nous sont pas connues.

Il a dû s'arrêter à Bruxelles pour rendre compte à l'Infante des heureux résultats de sa mission. Il y passa du moins une partie du mois de juin. Il avait, en effet, à régulariser plusieurs affaires. Depuis 1629, il était secrétaire du Conseil privé; mais, en raison de son absence, il ne lui avait pas été possible de prêter serment. Il remplit cette formalité le 7 juin [1]. Quelques jours après, il reçut copie des lettres patentes, en date du 15, aux termes desquelles Philippe IV, commençant à payer la dette de l'Espagne, conférait au fils aîné de Rubens la survivance du titre de secrétaire du Conseil privé. Enfin nous savons que l'artiste était encore à Bruxelles le 18 juin; car, ce jour-là, il écrit à lord Dorchester une lettre dans laquelle, après avoir montré une joie excessive à propos du récent accouchement de la reine d'Angleterre, il informe son correspondant que, dès son retour à Anvers, il s'occupera du tableau qu'il lui a demandé. Un billet, adressé plus tard par Gerbier à lord Dorchester, donne à croire qu'il s'agissait d'une peinture de Snyders. Les Anglais du XVII[e] siècle n'étaient décidément pas de médiocres connaisseurs.

Les premiers mois qui suivirent le retour de Rubens à Anvers furent marqués par une période de repos. L'artiste en rupture de diplomatie revient gaiement à ses études préférées. Il reprend, avec Dupuy, avec Peiresc, une correspondance longtemps interrompue; il les entretient de questions d'archéologie, il discute savamment sur la forme du trépied antique, et il illustre ses lettres de croquis sommaires qui sont la traduction de sa pensée. En ce qui touche ses œuvres de peinture, il songe de nouveau, et plus que jamais, à

1. Gachard, *Histoire diplomatique de Rubens*, p. 191.

la seconde galerie du Luxembourg, et c'est précisément pendant l'automne de 1630 qu'il eut à se plaindre de l'abbé de Saint-Ambroise, à propos des mesures cruellement rétrécies qu'on lui voulait imposer pour les tableaux de l'histoire allégorique de Henri IV. De mauvaises nouvelles, arrivées de divers points du monde, vinrent aussi troubler sa sérénité. Rubens apprend un jour le sac de Mantoue par les troupes impériales (18 juillet), et le souvenir de ses années de jeunesse envahit tout à coup sa mémoire. Ce brutal événement lui cause un déplaisir réel, et il s'en afflige, *por haver servito molti anni Casa Gonzaga e goduto della deliciosisi ma residenza de quel paese nella mia gioventù.* Peu après, on lui annonce la mort d'Ambroise Spinola (25 septembre). Nouveau regret. « J'ay perdu en sa personne un des plus grans amys et patrons que j'avoys au monde, comme je puis tesmoingner par une centurie de ses lettres. »

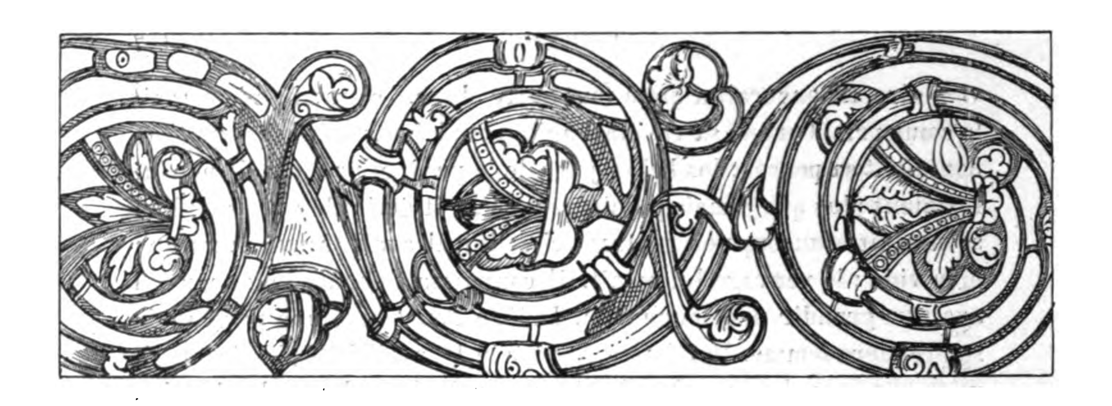
Tous les ordinaires n'apportaient pas des nouvelles aussi fâcheuses. Rubens fut bientôt informé des conclusions de l'affaire qui l'avait si passionnément occupé à Madrid et à Londres. Le traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre, chapitre important dans la biographie du peintre, avait enfin été signé le 15 novembre 1630. Un mois après, le 17 décembre, Philippe IV et Charles Ier juraient solennellement d'observer les clauses du contrat qui rétablissait la bonne harmonie entre les deux royaumes. Ce traité fut accueilli des deux parts avec une grande joie, et Rubens s'y associa, car il n'avait point été, dans l'œuvre accomplie, un ouvrier inutile. Il ne sut pas tout de suite que la conclusion de la paix fut suivie d'une conspiration ourdie contre son repos. Don Carlos Coloma avait été envoyé à Londres en qualité d'ambassadeur extraordinaire. Philippe IV résolut de le remplacer auprès du roi d'Angleterre par un résident définitif et permanent. Il avait d'ailleurs besoin des services de Coloma, et, en effet, il le nomma capitaine général de la cavalerie dans son armée des Pays-Bas. Il fallait lui trouver un successeur. Le comte-duc réunit le Conseil et présenta trois candidats, parmi lesquels figurait Rubens. On pesa avec le plus grand soin les titres de chacun d'eux; leurs chances étaient à peu près égales. Heureusement, le peintre ne fut pas désigné. Philippe IV, homologuant la décision de son Conseil, confia les fonctions de résident à Juan de Necolalde.

Rubens l'avait échappé belle. Le nommer ambassadeur en décembre 1630, c'eût été le troubler singulièrement dans ses rêves de repos et de travail. Bien qu'il fût toujours attentif aux choses d'Espagne, il sentait se refroidir en lui le zèle diplomatique, ou, à

vrai dire, il songerait alors à tout autre chose. Le grand artiste avait le cœur pris. Certes, sa vie était agitée et pleine; d'immenses projets hantaient sa pensée; les belles joies de la production et de l'étude lui restaient plus que jamais précieuses; mais il était d'un pays où l'on se mariait beaucoup; en rentrant chez lui, il avait trouvé sa maison bien vide : le veuvage lui pesait. Il connaissait depuis longtemps, il avait vu grandir une jeune fille, Hélène Fourment, une parente de sa première femme. Baptisée à Anvers le 1er avril 1614, Hélène avait seize ans et quelques mois. C'était une vraie fleur flamande, fraîche, robuste et toute rayonnante de blancheurs rosées. Le sérieux Rubens ne résista pas à ce sourire d'enfant. Il n'était plus, malgré son grand air, le brillant cavalier que nous avons connu : son front, largement dégarni, pouvait faire croire à une calvitie prochaine; les atteintes de la goutte, éprouvées pour la première fois pendant son voyage en Espagne, imprimaient à ses traits de visibles traces de fatigue; enfin, il ne lui était guère possible d'oublier qu'il avait plus de cinquante-trois ans. Mais il pensait, comme Ruy Gomez de Silva, que les neiges de l'hiver laissent subsister au jardin du cœur quelques fleurettes persistantes et, sans trop examiner s'il allait au-devant d'un bonheur certain, il s'éprit ardemment de cette jeune fille, dont il aurait pu être le père. Le 6 décembre 1630, il épousa Hélène Fourment. Rubens avait tous les courages.

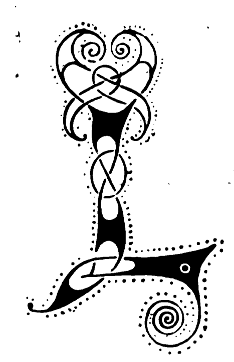
(La suite prochainement.) PAUL MANTZ.





LE VITRAIL

(PREMIER ARTICLE)



'ARCHITECTURE française n'a pas eu, pendant plusieurs siècles, de plus brillante décoration que le vitrail, et c'est en France, à l'époque où s'est formé l'art national, que furent faits les premiers essais de décoration translucide. Quelques écrivains ont reculé jusqu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne l'application du verre coloré à l'éclairage des édifices. C'est méconnaître à la fois les monuments, les textes et la logique même de l'art.

Tant que les murs furent décorés sur leur face intérieure par des peintures murales ou des mosaïques, ce mode de décoration dut exclure tout autre éclairage que la lumière blanche, directe ou transmise à travers des vitres incolores. Est-il possible de supposer la mosaïque éclairée par des rayons colorés qui en modifieraient les tons? C'est évidemment à l'époque où les parties pleines des murs furent diminuées par l'ouverture de larges baies, et divisés par les saillies des piliers portant les voûtes, que l'architecte dut avoir la pensée de transporter sur la surface vitrée la décoration qui n'avait plus de place sur les murs. Aucun passage des auteurs anciens n'indique d'ailleurs avec certitude l'existence du vitrail avant le XIe siècle.

Sans doute, les découvertes qui ont été faites dans le cours de ce siècle en Assyrie, en Égypte, en Phénicie, en Grèce et en Italie, ont démontré que les diverses applications décoratives du verre étaient connues de toute antiquité, et les collections publiques ou privées sont garnies d'objets que nos verriers auraient grand'peine à reproduire aujourd'hui. Les pâtes vitreuses, opaques ou translucides, étaient moulées ou soufflées dans les formes les plus variées. Les statuettes en verre rouge, les scarabées en verre bleu, les coupes en verre filigrané, les vases translucides ornés d'émaux, les incrustations de verre coloré dans la terre cuite et le bronze sont autant de chefs-d'œuvre de l'art égyptien. C'est d'ailleurs à l'Égypte que l'Italie emprunta ses verriers, sous le règne d'Auguste, et les verreries italiennes ne tardèrent pas à être célèbres.

Les Romains fabriquaient des vases ornés de figures en saillie; ils incrustaient l'or dans le verre; ils exécutaient de grands bas-reliefs taillés et ciselés au touret comme des camées, dans des plaques de verre coloré à plusieurs couches. La mosaïque fut l'art des Romains par excellence. Elle était formée le plus souvent de petits cubes reliés par un ciment et désignée par les deux mots : *musivum opus*. Souvent aussi elle était composée de fils de verre juxtaposés suivant un dessin et soudés ensuite; la décoration se répétait dans chaque section du cylindre formé par la réunion des fils et le même cylindre pouvait fournir plusieurs médaillons. Les ornements les plus délicats étaient incrustés et soudés dans des plaques de verre opaque qu'on utilisait sans doute pour décorer les meubles. D'autres plaques paraissent provenir de décorations murales. La belle collection du cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale et la collection de M. Julien Gréau renferment de précieux débris de cette fabrication.

Mais on n'a trouvé ni à Pompeï ni ailleurs aucun fragment de verre coloré translucide employé en feuille pour la clôture des baies. Le verre des fenêtres était certainement incolore. L'architecte Mazois, dans ses *Ruines de Pompeï*, a décrit, au chapitre des *Bains publics*, un châssis de bronze destiné à recevoir des vitres de forte épaisseur et de grande dimension.

M. Bontemps, dans son excellent *Guide du verrier*[1], donne l'analyse des débris de vitres trouvés à Pompeï. Elles ont à très peu près la composition des vitres modernes. Leur teinte est légèrement bleuâtre. M. Bontemps a constaté dans ce verre des traces d'oxyde de fer et de

1. Paris, 1868. 1 vol. P. 226-227.

manganèse : le manganèse, qui donne au verre la coloration violette, avait pour effet de neutraliser la coloration jaunâtre due à l'oxyde de fer. C'était évidemment le *magnes lapis* de Pline, et le mot *nitrum* devait désigner non le nitrate de potasse, mais le natron ou la soude qu'on trouve abondamment en Égypte et qui est l'un des éléments du verre. Les vitres de Pompeï avaient de trois à cinq millimètres d'épaisseur et paraissent avoir été coulées.

L'usage des vitres, quoique limité d'abord aux habitations de luxe et aux édifices publics, dut se propager rapidement en Gaule où la clôture des baies était une véritable nécessité. Le témoignage de Lactance au IVe siècle et celui de saint Jérôme n'apportent aucun renseignement nouveau, sinon l'indication du verre fondu en lames minces[1]. Il me paraît difficile de conclure de là au soufflage du verre à cette époque.

On a cru reconnaître, dans une lettre de Sidoine Apollinaire, relative à l'église de Lyon, la description de vitres colorées; j'y verrais bien plutôt la description d'une mosaïque d'émail.

L'usage du verre pour la clôture des baies ne se généralisa qu'au VIe siècle. Fortunat, évêque de Poitiers, et Grégoire de Tours célèbrent tour à tour l'effet merveilleux du verre aux fenêtres des nouvelles églises; mais il est impossible de trouver dans les lettres de Fortunat, et notamment dans la lettre adressée à l'évêque de Ravenne, autre chose que la description de la lumière blanche réfléchie sur la mosaïque à fond d'or.

Emicat aula potens solido perfecta metallo
Quo sine nocte manet continuata dies.

Vers la même époque, l'empereur Justinien achevait à Constantinople la construction de Sainte-Sophie, et les vitres étaient certainement incolores.

Au VIIIe siècle la France fournissait déjà des verriers à l'Angleterre et à l'Allemagne. Le verre coloré est mentionné pour la première fois par Anastase, dans la description des fenêtres absidales de l'église de Latran[2]. Mais c'est seulement au XIe siècle que Léon d'Ostie cite les plaques de verre assemblées par des plombs et consolidées par des armatures en fer qui fermaient les baies de la nef dans l'église du Mont-Cassin : *Fenestras omnes navis et tituli plumbo ac vitro compactis tabulis ferroque connexis inclusit.*

1. *Fenestræ quæ vitro in tenues laminas fuso obductæ erant.*
2. *Fenestras de absida ex vitro diversis coloribus conclusit.*

Sans doute le vitrail n'a pas été créé d'un seul effort, et de nombreux essais durent précéder son apparition au XI[e] siècle. Mais, dès l'origine, les lois applicables à la décoration des surfaces translucides ont été déterminées, et l'art a trouvé son expression juste et sa véritable grandeur dans des formes simples et logiques.

Pour bien comprendre le mouvement artistique du XI[e] siècle et son influence sur la formation d'un art national, il faut bien connaître les idées et les tendances de la société nouvelle qui naissait à cette époque. C'est à la religion chrétienne qu'appartient l'honneur d'avoir coordonné ces idées, encore confuses, et d'avoir dirigé les efforts de la pensée humaine. Seule au milieu de l'effondrement de la société antique, et de l'anarchie générale qui l'avait suivi, elle avait conservé les traditions artistiques, littéraires et scientifiques qui font la grandeur des nations; seule elle pouvait contenir les passions, épurer les mœurs et inspirer les grandes œuvres, qui sont encore les plus glorieux monuments du génie français.

La division des arts n'existait point alors comme aujourd'hui. Les artistes travaillaient tous à l'œuvre commune, sous la direction de l'architecte, dont ils ne dédaignaient point d'être les collaborateurs. Si l'œuvre était collective, l'inspiration était unique, et la pensée du maître de l'œuvre était toujours respectée.

L'enseignement général, tel qu'il résultait de la tradition monastique, était le lien commun entre tous les arts. On ne distinguait point alors les artistes des artisans, et on estimait que toute œuvre décorative, faite pour une destination déterminée et dans une forme appropriée aux qualités de la matière, était une œuvre d'art.

Le moine Théophile, qui vivait probablement du XI[e] au XII[e] siècle, a dans son *Essai sur divers arts*[1] décrit successivement la peinture, la fabrication du verre, les émaux sur verre et sur terre cuite, la mosaïque, la composition et l'exécution des vitraux, l'orfèvrerie. Eraclius, dans un manuscrit contemporain, intitulé *De coloribus et artibus Romanorum*, décrit aussi la fabrication du verre coloré et les méthodes usitées à Rome pour l'émaillage de la terre cuite et du verre.

L'architecte devait tout connaître pour ne rien laisser à l'imprévu, et l'unité même de nos vieux monuments témoigne de l'étendue de ses connaissances. Si l'on en doutait, il suffirait de consulter les croquis de voyage conservés dans l'album de Villard de Honnecourt,

1. *Theophili, presbyteri et monachi, diversarum artium schedula.* Traduction du liv. II par Bontemps. Paris, 1876.

architecte du XIIIe siècle, auquel on attribue la construction du chœur de l'ancienne cathédrale de Cambrai[1]. Ces croquis comprennent la mécanique, la géométrie, la coupe des pierres, la charpente, l'ameublement, l'orfèvrerie, le dessin des figures et des ornements. Villard de Honnecourt ne dédaigne même pas les recettes médicales, quand elles sont bonnes et peuvent être utilisées en cas d'accidents sur les chantiers.

C'est de l'architecte que le peintre et le sculpteur apprenaient les lois des compositions équilibrées. Il traçait au tailleur de pierres les divisions de l'appareil en raison de la résistance de chaque morceau et suivant la forme des sculptures ou des moulures; il donnait le dessin des meubles en tenant compte des assemblages et des dimensions des bois. Il esquissait les figures et les ornements destinés à la décoration des surfaces. La peinture murale, la mosaïque, le vitrail, le tissu n'échappaient point à son influence salutaire.

A cette époque, le tableau, destiné à donner l'illusion d'une figure, d'un paysage ou d'une scène, n'avait point d'application dans la décoration monumentale. Les artistes français comprenaient autrement la composition décorative. Ils ignoraient d'ailleurs les lois de la perspective linéaire et aérienne, et on pourrait presque les féliciter de leur ignorance : car elle les a garantis des erreurs qu'a causées l'imitation exacte mais irréfléchie de la nature. La surface n'est plus décorée quand l'œil du spectateur la traverse pour atteindre un horizon lointain par une succession de plans.

Depuis le XIIe jusqu'au XVIe siècle, la décoration s'est maintenue sur la surface elle-même opaque ou translucide, et il n'est pas sans intérêt de remarquer les rapports qui existent, au commencement du XVIe siècle, entre les tapisseries et les vitraux. La cathédrale d'Angers, la cathédrale et l'église Saint-Rémi de Reims ont encore de remarquables tapisseries de cette époque, où les personnages, dessinés par des sertis de laine brune, se détachent sur des fonds bleus ou rouges, garnis de fleurettes ou d'ornements. Les verrières de la nef à la cathédrale de Troyes ont une disposition analogue : les personnages, sertis par les plombs, s'enlèvent aussi sur des fonds bleus ou rouges, unis ou damassés.

Ainsi, au moment même où l'imitation de la nature modifiait les principes de la composition et le caractère du dessin, les artistes

1. Bibliothèque nationale. Manuscrit latin coté SG, 1104. Publié par J.-B. A. Lassus. Paris, 1858.

comprenaient qu'ils ne pouvaient faire œuvre décorative sans occuper complètement le premier plan.

Le vitrail ne fut, à l'origine, qu'une mosaïque translucide, destinée à la décoration d'une surface plane et subordonnée à l'harmonie des couleurs. Le précieux manuscrit de Théophile nous a conservé la description claire et méthodique de l'exécution d'une verrière au XI[e] ou au XII[e] siècle, et cette description est vérifiée par toutes les œuvres de cette époque qui sont parvenues jusqu'à nous. Dans sa courte préface, qui est une exhortation au travail, l'auteur établit la nécessité d'études préparatoires, pour bien connaître les valeurs relatives des tons et leur usage dans la décoration translucide[1].

Les premiers chapitres sont consacrés à la fabrication du verre. Le verre est, comme on sait, une combinaison de silice avec une base alcaline, la soude ou la potasse, et une autre base, la chaux ou l'oxyde de plomb. La coloration du verre est obtenue par l'addition, dans ce mélange, de quelques parcelles d'oxyde métallique.

Suivant les indications du manuscrit, les cendres du bois de hêtre fournissaient la base alcaline, et le mélange était formé de deux parties de cendres et d'une partie de sable bien lavé.

Le Chapitre VI, relatif à la fabrication du verre en feuilles, décrit le soufflage en cylindres développables. Lorsque le verre était en fusion dans le creuset, il était cueilli à l'aide d'un tube de fer ou « canne » et soufflé en forme de vessie allongée ; l'extrémité de cette vessie était ramollie à la flamme du four et donnait passage à l'air dilaté : l'ouverture était élargie et arrondie avec un morceau de bois préparé à cet effet ; puis les bords étaient rapprochés afin qu'ils pussent adhérer à la canne que le verrier avait détachée de l'autre extrémité du cylindre en appuyant un bois mouillé au point de contact. Le cylindre était porté dans le four à refroidir. Il était ensuite fendu latéralement au fer rouge et placé sur l'aire du four à étendre, la fente en dessus. La feuille de verre s'étalait d'elle-même par la chaleur et était égalisée au bois dans sa forme définitive. Ce sont à peu près les procédés de fabrication moderne.

Le verre était aussi fabriqué en plateaux. Dans cette opération la pâte vitreuse était soufflée en forme de sphère aplatie, et le verrier réservait, au sommet opposé à la canne, un bouton qui devait adhérer à une tige de fer ou « pontil » quand la partie centrale de la sphère

1. « *Quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret et lucem diei solisque radios non repelleret.* » Theophili diversarum artium schedula. Prologus libri secundi.

avait atteint par le soufflage une épaisseur convenable. Le verre était à ce moment séparé de la canne; un mouvement de rotation rapide était imprimé au pontil, et la force centrifuge déterminait l'étendage immédiat du plateau.

Ce procédé ne paraît avoir été employé que depuis le XIIIe siècle, et l'attache du pontil est encore visible sur un grand nombre de fragments provenant de nos cathédrales. D'après le manuscrit, ce verre, obtenu par la fusion du mélange de sable et de cendres, était pur et blanc. Cependant le verre blanc des verrières anciennes est toujours teinté de jaune, de vert ou de violet. Ces colorations variaient avec la nature des cendres. Suivant Théophile, le verre jaune et le verre pourpre clair, qui fut employé pour les chairs jusqu'au XVe siècle, pouvaient être obtenus par le mélange qui avait servi à la fabrication du verre incolore.

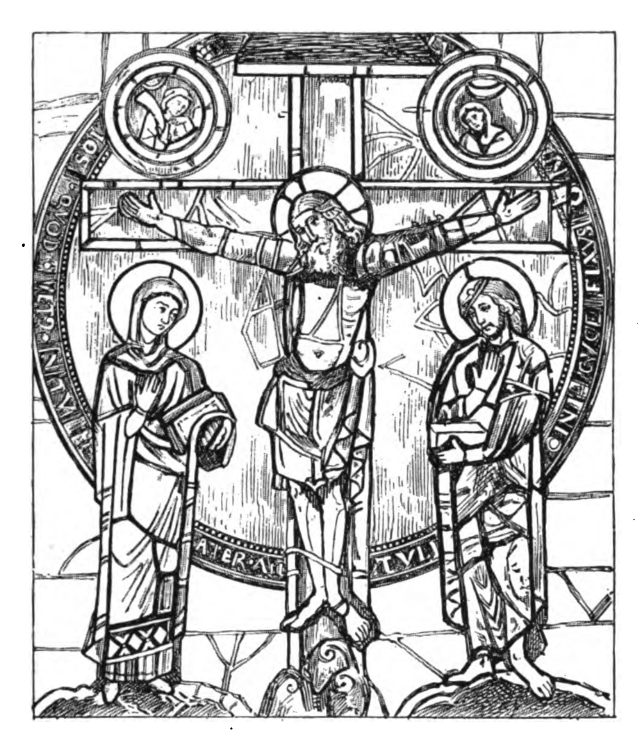
La couleur jaune ne pouvait résulter que d'une incinération incomplète qui aurait laissé dans les cendres une quantité de charbon suffisante pour colorer le verre. Les cendres de végétaux, parfois riches en manganèse, pouvaient aussi, par accident, donner au verre la coloration pourpre.

Le manuscrit semble indiquer que les autres couleurs n'étaient pas obtenues directement par les verriers occidentaux. Le verre coloré opaque, que les Grecs employaient sous forme de petits cubes dans les revêtements en mosaïque, ou qu'ils enchâssaient dans l'or, l'argent ou le cuivre, était travaillé par les Français, très habiles dans cette opération, *in hoc opere peritissimi*, et fondus avec une petite quantité de verre blanc; on obtenait ainsi des feuilles translucides, utilisables pour les vitraux.

Ce mode de fabrication ne dut être usité que pour les premiers essais du vitrail, et le dernier traducteur de Théophile, M. Bontemps, en a conclu que le manuscrit était certainement antérieur au XIIe siècle. On pourrait en déduire aussi que les Grecs ne fabriquaient point encore à cette époque le verre coloré en feuilles translucides, et que l'application du vitrail à la décoration des baies n'est pas antérieure au XIe siècle.

Le manuscrit d'Eraclius contient des indications précises sur la coloration du verre : il indique l'usage de la limaille de cuivre pour le ton rouge du verre « Galien »; cette limaille était mélangée avec des cendres incomplètement brûlées : la matière charbonneuse réduisait sans doute l'oxyde noir de cuivre, qui donne la coloration verte, en sous-oxyde qui donne la coloration rouge.

Le texte ne donne aucun renseignement sur le placage du verre rouge. Dans la fabrication actuelle, le verre rouge serait opaque, s'il n'était doublé de verre blanc, et tous les fragments anciens ont, sur la face d'étendage, une couche de verre blanc légèrement verdâtre qui paraît avoir été plaquée sur le verre rouge. Le verrier cueillait



LA CRUCIFIXION.
VITRAIL DE LA CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE.
(Commencement du XIIe siècle.)

sans doute, à l'extrémité de sa canne, une boule de verre coloré qu'il soufflait légèrement et plongeait ensuite dans le creuset contenant le verre incolore : le soufflage étalait simultanément, mais inégalement, les deux couches de verre, et les inégalités de coloration étaient utilisées très habilement par les peintres-verriers.

Jusqu'au XIIIe siècle, la couche de verre coloré est épaisse et la couleur s'est développée sous forme de stries dans la masse ; dès le XIVe siècle, la fabrication est régularisée, et le ton rouge est en couche très mince à la surface du verre.

A l'exception du verre rouge, tous les verres furent teintés dans

la masse jusqu'à la fin du XIVe siècle. Les tons variaient nécessairement d'intensité et de valeur, suivant l'harmonie colorée que recherchait le peintre-verrier. A l'origine du vitrail, le violet était rarement pourpre, mais fréquemment brun; le brun rosé clair était réservé aux chairs. Le bleu, toujours obtenu par le cobalt, était généralement coloré dans les fonds et clair dans les draperies. Le vert et le jaune étaient le plus souvent neutres pour les étoffes; le vert avait dans les fonds des colorations très variables; le jaune brillait surtout dans les ornements, où il devait représenter l'or.

Le peintre-verrier avait donc dès le XIe siècle des ressources suffisantes dans les nuances des couleurs primitives; on sait, par le manuscrit de Théophile, comment il mettait en œuvre les verres colorés.

Il disposait d'abord une table de bois bien plane, *tabulam ligneam æqualem*, et l'enduisait d'une couche de craie diluée. Lorsque la craie était sèche, il traçait sur cet enduit, à la règle et au compas, avec une pointe de plomb ou d'étain, les divisions principales du sujet et de la bordure qui devait l'entourer. Il esquissait à la pointe le dessin des figures, et l'arrêtait ensuite avec un trait rouge ou noir, fait avec assez de soin pour que l'artiste pût raccorder exactement les ombres et les lumières, au moment où il avait à reporter le trait sur le verre.

Le dessin achevé, l'artiste déterminait les colorations propres de chaque partie de sa composition, et choisissait en conséquence des morceaux de verre coloré d'une dimension supérieure à la dimension définitive. Il disposait successivement chaque morceau sur la table, à la place qu'il devait occuper, et calquait sur le verre, avec un pinceau chargé de craie diluée, les traits extérieurs seulement : *cum creta super vitrum exteriores tractus tantum*. Quand la coloration du verre était très foncée, il calquait d'abord le trait sur un morceau de verre blanc, et refaisait ensuite le calque en transparence sur le verre coloré.

Le verre était ensuite coupé à l'aide d'un fer rouge, qui déterminait une fêlure suivant le trait relevé sur la table : si la fêlure ne se produisait pas immédiatement, on y aidait en touchant le verre avec le doigt mouillé. Puis avec une pince, « grésoir ou égrisoire », on égalisait les bords de chaque morceau et on juxtaposait tous les morceaux sur la table, en réservant entre eux l'épaisseur du plomb destiné à l'assemblage [1].

1. Le diamant ne fut utilisé pour la coupe du verre que dans le cours du XVIe siècle.



Lorsque les fragments de verre étaient ainsi préparés, le peintre-verrier exécutait les modelés et les ombres avec une couleur d'application, « la grisaille », dont le manuscrit de Théophile donne la composition. C'était un mélange à parties égales d'oxyde de cuivre, de verre vert et de verre bleu porphyrisés. On le broyait très soigneusement avec le vinaigre qui lui servait de liaison et facilitait son adhérence au verre.

La méthode relative à l'application de la grisaille était une conséquence de la tradition byzantine : les ombres des draperies étaient exécutées par des traits concentriques qui accentuaient les formes en enveloppant les nus.

Suivant Théophile, la grisaille devait avoir trois valeurs différentes, *quasi videantur tres colores appositi*. L'artiste commençait son travail par l'application à plat des demi-teintes ; c'est sur les demi-teintes qu'il exécutait au pinceau le trait et les ombres [1]. Ce mode d'exécution est confirmé par l'examen des anciens vitraux. Quelques enlevures étaient faites ensuite à la hampe du pinceau dans la couche de grisaille ; c'est ainsi qu'on exécutait les lettres et certains ornements.

Lorsque les ombres étaient terminées, on couvrait la partie du verre restée nue d'une couche légère, intermédiaire entre la demi-teinte et la teinte claire, et on enlevait à la pointe une lumière suivant le trait d'ombre, en ayant soin de réserver un filet de cette teinte légère contre le trait. La transition de l'ombre à la lumière était ainsi ménagée par des demi-teintes transparentes. Puis on dessinait à la pointe les fleurs et les ornements ; mais, tandis que pour les lettres, le fond n'était qu'une couche de grisaille opaque, pour les ornements, il était formé de traits déliés, de hachures.

Le manuscrit donne même de précieuses indications sur l'emploi des tons. Il conseille l'usage du verre blanc dans les fonds, lorsque les figures sont habillées de bleu, de vert ou de violet. Au contraire, lorsque les fonds sont bleus ou verts et chargés d'ornements peints, ou rouges et de ton uni, le verre blanc doit être préféré pour les

1. *Theophili diversarum artium schedula*, c. xx. Le texte indique bien l'application de la teinte plate... *Cum feceris tractus in vestimentis ex colore prædicto, sparge cum pincello, ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte qua lumina facere consuevisti in pictura.* Littéralement : « Lorsque vous aurez exécuté ce trait (extérieur) dans les draperies avec la couleur précédemment décrite (la grisaille), étendez-la au pinceau (entre les traits), de telle sorte que le verre reste transparent dans les parties où, en peinture, on placerait les lumières. »

vêtements. Le jaune ne doit être employé qu'avec ménagement pour les draperies, il doit être réservé aux couronnes et en général aux parties qu'on exécuterait en peinture avec l'or.

Ces opérations terminées, il ne restait plus qu'à fixer la couleur sur le verre par la cuisson. Le manuscrit donne tous les détails concernant la fabrication du four. Les morceaux de verre étaient enfournés sur une plaque de fer, couverte d'un lit de chaux vive ou de cendre. Les fragments de ton blanc, jaune ou violet étaient placés dans le fond du four, comme résistant mieux au feu que les fragments de ton bleu ou vert. Le feu était poussé graduellement jusqu'à ce qu'il passât du rouge au blanc : on fermait alors toutes les issues du four et on le laissait refroidir.

La grisaille était essayée avec l'ongle à la sortie du four et les pièces repassaient au feu si la cuisson avait été insuffisante.

La dernière opération consistait, comme aujourd'hui, dans la mise en plomb. Les vergettes de plomb étaient, à cette époque, épaisses, mais étroites, arrondies, à rainures peu profondes pour suivre facilement le contour des verres qui étaient souvent gondolés et d'épaisseur inégale [1]. Ces vergettes étaient fondues dans des lingotières de fer ou de bois, et il est à présumer que le moule leur donnait la forme définitive. Les plombs anciens, provenant des vitraux des XIIe et XIIIe siècles, ne portent pas la trace du dressement au rabot des rainures tel qu'il paraît être indiqué par un passage du Chapitre XXVI.

Le manuscrit donne même la composition de la soudure qui devait être formée d'étain pur et d'un cinquième de plomb. Prenant chaque morceau de verre peint et cuit, le peintre-verrier les assemblait l'un après l'autre dans les plombs, les fixait successivement sur la table avec des clous, chacun à sa place, afin de ne point les déranger en les soudant. Le fer à souder était long, arrondi à l'extrémité et terminé en pointe; il devait être limé et étamé. On grattait les plombs à vif près des soudures, et on fondait au fer chaud la vergette d'étain enduite de cire ou de résine à la jonction des plombs. La soudure était frottée au fer jusqu'à complète adhérence entre toutes les parties. Le panneau était ainsi soudé sur les deux faces.

Le vitrail était alors terminé. On le fixait dans les baies au

1. M. Leprevost, peintre-verrier, a bien voulu me communiquer un grand nombre d'échantillons de plombs anciens, provenant des cathédrales de Châlons-sur Marne, du Mans, de Poitiers, de Bourges, et dont la forme est caractéristique; ils ont encore les côtes saillantes formées à la jonction des deux parties du moule, pendant la coulée du métal.



LE CHRIST BÉNISSANT,

Fenêtre de la Passion à la cathédrale de Poitiers. — Fin du XII[e] siècle.

moyen d'armatures composées de fers droits : les panneaux reposaient sur les tenons saillants de ces barres et y étaient assujettis au moyen de clavettes. C'est seulement au XIIIe siècle que les armatures en fer furent disposées suivant la forme des médaillons.

La description donnée dans le manuscrit de Théophile paraît être confirmée par les œuvres les plus anciennes des peintres-verriers. Les procédés d'exécution n'ont guère varié d'ailleurs du XIe au XIVe siècle, et c'est dans la composition, dans la forme et le dessin du costume et des ornements, dans le geste et l'expression des figures, que doivent être cherchés les caractères distinctifs des époques et des écoles successives.

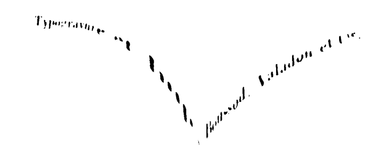
A l'origine, l'art français est encore voisin de la tradition byzantine. La simplicité du mouvement et l'expression calme des figures sont inspirées d'un sentiment religieux très profond. Les tons neutres des draperies évitent la décomposition des formes par des taches colorées et les figures s'enlèvent bien sur les fonds : elles sont isolées les unes des autres de telle sorte que les scènes soient toujours claires et visibles à toute distance. De larges bordures d'un splendide dessin entourent le plus souvent les verrières dont elles forment le cadre.

Les sujets sont en général de petite dimension. Les verrières anciennes de Châlons-sur-Marne, de Chartres, du Mans, de Saint-Denis, d'Angers et de Poitiers, sont les types les plus remarquables de ces décorations dites « légendaires », qui représentent les principales scènes de la vie du Christ ou des saints dans des médaillons circulaires ou rectilignes. Cependant, à la même époque, les peintres-verriers exécutaient de grandes compositions décoratives, comme les vitraux des rois et des saintes femmes dans la galerie haute du chœur à l'église Saint-Rémi de Reims, ou le vitrail de la Passion à la cathédrale de Poitiers.

Les fragments anciens de la cathédrale de Châlons-sur-Marne proviennent évidemment d'un édifice antérieur. Ils étaient intercalés dans des verrières du XIIIe et du XIVe siècles. La légende de saint Gamaliel est le sujet de la verrière la plus ancienne peut-être qui soit actuellement connue. Les figures se détachent sur un fond bleu nuancé d'une superbe coloration [1].

1. Ces fragments sont actuellement exposés au Musée des arts décoratifs, dans la salle des vitraux anciens dont l'organisation m'a été confiée par M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux arts, et par M. le Ministre de la justice et des cultes.

Gazette des Beaux-Arts



LÉGENDE DE SAINTE MARGUERITE

Vitrail de Saint-Julien-du-Sault (XIIIe siècle)

Gazette des Beaux-Arts

Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie.

L'Église et la Synagogue sont représentées sur deux panneaux demi-circulaires, qui accompagnaient sans doute une crucifixion. Les figures sont d'un grand style et les imperfections du dessin ne nuisent pas à l'effet décoratif : les ombres, formées de traits opaques, résistent au rayonnement de la lumière et le modelé n'est point modifié par la distance. L'exécution des lettres et des ornements est d'une précision et d'une habileté extraordinaires. Le fond est formé par ce verre blanc presque opaque dont le ton nacré doit être, ce me semble, attribué à une autre cause qu'à l'action du temps, puisque les verres colorés du même panneau sont restés translucides.

La Crucifixion, que nous donnons ici, est une composition d'une simplicité remarquable et d'un grand effet. Les figures de saint Jean et de la Vierge se détachent avec la croix sur un nimbe rouge circulaire de grande dimension. La croix verte est isolée du fond rouge par un filet blanc. Les panneaux de David et de Samson ne sont pas moins intéressants : le manteau brun de David s'enlève sur un fond vert rompu. Les tons neutres, particuliers au XII[e] siècle, étaient peut-être dus en partie aux impuretés des matières colorantes. Mais les artistes utilisaient pour l'harmonie des couleurs ces défauts apparents de la fabrication.

Les bordures des vitraux de Châlons sont formées de rosaces et d'entrelacs alternés ou de rinceaux continus, dont le dessin est ferme et la coloration brillante. Des têtes grimaçantes décorent les rinceaux et en marquent les divisions.

A la cathédrale du Mans les fenêtres du bas côté de la nef, près le portail occidental, sont garnies de fragments anciens qui étaient jadis disséminés dans les fenêtres du chœur. Ce sont les panneaux inférieurs d'une Ascension et divers morceaux qui paraissent appartenir aux légendes de saint Gervais et saint Protais, de saint Étienne et de saint Pierre. Les vitraux du Mans sont inférieurs pour le style et pour l'exécution aux vitraux de Châlons-sur-Marne ; ils ont toutefois de grandes qualités de composition et de couleur.

L'église Saint-Rémi de Reims a conservé dans la galerie haute du chœur six verrières très anciennes qui appartiennent bien à l'école champenoise : les étoffes ont des tons rompus qui ne s'écartent guère du vert, du violet, du brun et du blanc ; elles sont coupées par des bandes bleues, blanches ou jaunes, d'un excellent effet décoratif : cette disposition a été très habilement utilisée pour la mise en plomb.

Au centre est une Crucifixion, composée dans le même sentiment que la Crucifixion de Châlons, mais maladroitement restaurée. Sur

deux fenêtres à gauche et sur une fenêtre à droite, sont représentés, l'un au-dessus de l'autre, deux personnages couronnés tenant le sceptre. Les fonds sont généralement bleus et les figures s'enlèvent en clair sur les fonds. Suivant la recommandation de Théophile, le jaune n'est employé que pour les ornements d'or. Le rouge n'apparaît que par points et notamment aux chausses des personnages. Dans l'une des fenêtres, les chaussures de ton vert clair portent l'indication de riches broderies, exécutées avec le ton de grisaille.

Dans les fenêtres extrêmes sont deux saintes femmes, sainte Marthe et sainte Agnès, tenant des phylactères qui portent l'inscription AVE MARIA...

Ces verrières ne sont plus à leur place primitive et elles ont été l'objet de nombreux remaniements : les figures sont séparées par des fragments de belles bordures qui les encadraient sans doute autrefois. Le chœur de Saint-Rémi fut reconstruit entièrement au XIIIe siècle et les baies furent élargies à cette époque : les vitraux anciens furent probablement encadrés dans des grisailles contemporaines de la reconstruction. Il est regrettable que les documents fassent défaut pour reconstituer les grandes scènes dont ces verrières faisaient partie.

La cathédrale de Strasbourg possède aussi quelques fragments du XIIe siècle, entourés de bordures d'une coloration claire et harmonieuse; ils doivent être rattachés, comme le saint Timothée de Neuwiller, à l'art byzantin.

Le chœur de l'église abbatiale de Saint-Denis avait encore, à la fin du siècle dernier, tous les vitraux donnés par l'abbé Suger. Pierre le Vieil en fait mention au chapitre VIII de l'*Art de la peinture sur verre* [1]. Mais ces vitraux ont été tellement restaurés que c'est à peine s'ils conservent encore quelques fragments anciens. M. de Lasteyrie attribue à la tradition byzantine les ornements en forme de griffons dont était composée une verrière de l'ancienne chapelle de Saint-Hilaire; mais là encore les morceaux primitifs sont en très petit nombre.

La cathédrale de Chartres possède les verrières les plus admirables qui puissent être citées dans la seconde moitié du XIIe siècle : elles sont au nombre de trois et placées dans les fenêtres du portail occidental. A droite est l'arbre de Jessé dont les branches et le feuillage se détachent en clair sur le fond bleu, tandis que les

1. *Description des arts et métiers*, tome XIII. Neuchâtel, MDCCLXXXI.



LE ROI DAVID.

VITRAIL DES FENÊTRES HAUTES A LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

(Commencement du XIIIe siècle.)

personnages s'enlèvent en vigueur : les prophètes, disposés de part et d'autre dans des médaillons demi-circulaires, sont vêtus d'étoffes claires sur fond rouge. Cette belle composition est encadrée d'une magnifique bordure, formée d'entrelacs et de feuilles, que Viollet-le-Duc a reproduite dans son excellent dictionnaire[1].

Au centre du pignon sont représentés les principaux épisodes de l'enfance du Christ; à gauche est la Passion.

On pourrait encore rattacher à la fin du XIIe siècle quelques verrières de la cathédrale de Bourges; mais ces verrières, dont l'exécution n'est point irréprochable, appartiennent déjà à une seconde époque de l'art. La tradition romane s'affaiblissait au moment où naissait la société civile. C'est à la nature que l'artiste prétend emprunter désormais ses formes décoratives et, si les procédés d'exécution ne se modifient point, la composition et le dessin subissent peu à peu une transformation complète. La rigidité dans le geste et dans l'expression est remplacée par le mouvement. Le costume ne suit plus nécessairement les contours du corps et les plis sont librement dessinés. Les ornements sont une interprétation directe des formes naturelles.

Sans doute la transformation de l'art ne s'accomplit pas d'un seul coup : elle fut d'abord limitée à quelques provinces dépendant du domaine royal, et la tradition romane se maintint longtemps encore sur les bords de la Loire et sur les bords du Rhin.

Les écoles de l'Anjou et du Poitou brillaient du plus vif éclat au temps de Henri II Plantagenet. Un grand nombre d'édifices angevins, la cathédrale, le chœur de l'église Saint-Serge, le chœur de l'église Saint-Martin, l'hôpital Saint-Jean datent de cette époque.

La cathédrale a conservé dans la nef des vitraux légendaires dont l'exécution doit être placée entre le XIIe et le XIIIe siècle. Le vitrail où sont représentées la Mort et l'Assomption de la Vierge est l'un des plus remarquables : les scènes sont superposées dans des médaillons circulaires à écoinçons ornés et encadrés dans de larges bordures. Les médaillons sont à fond bleu et entourés d'une bordure rouge sertie de perles.

Deux autres fenêtres sont occupées par les légendes de sainte Catherine et de saint Vincent. On remarque encore dans la nef la verrière de la Vierge tenant l'enfant Jésus : le dessin est barbare, mais la composition est bien décorative. Les figures très colorées

1. *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française* du XIe au XVIe siècle. Paris, 1868. Tom. IX, p. 392.

brochent sur un fond d'entrelacs en grisaille : au sommet, dans des médaillons, sont deux anges encensant la Vierge ; à la base sont deux évêques, donateurs sans doute de la verrière.

On trouve encore un vitrail de la même époque représentant le Christ en gloire, entouré des attributs des évangélistes, dans la chapelle de l'hôpital Saint-Jean d'Angers.

C'est à l'abside de la cathédrale de Poitiers qu'ont été conservés les plus remarquables vitraux. L'un d'eux, le vitrail de la Passion, est un modèle de grande composition décorative.

A la base du vitrail est un médaillon à quatre lobes, où sont représentées différentes scènes de petite dimension ; des ornements ou des figures remplissent les vides entre les lobes. Un grand Christ crucifié est le centre de la composition. Entre les branches de la croix, le peintre-verrier a disposé sur une première ligne la Vierge, deux soldats et saint Jean, sur une deuxième ligne les apôtres. Au sommet de la verrière, le Christ s'élève sur les nuées, dans un nimbe orné de feuillages, entre deux anges dont le mouvement est très habilement combiné pour remplir le vide entre la bordure et le nimbe. Le Christ est revêtu d'une robe blanche à collet jaune orné d'écailles. Le même ornement est répété sur la ceinture verte. Le manteau est bien drapé. Des carrés de verre bleu forment une mosaïque avec le fond rouge. Le dessin des plis est une première dérogation aux principes de l'art roman et on peut apprécier par cette belle figure les caractères distinctifs des écoles de l'Anjou et du Poitou.

Les deux autres verrières de la cathédrale, situées de part et d'autre du vitrail de la Passion, représentent l'une la vie de saint Laurent, l'autre la légende de saint Pierre et de saint Paul.

L'inscription des donateurs de ces verrières est rétablie par M. Barbier de Montault dans la forme suivante :

THEOBALDVS COMES BLASONIS DEDIT HANC VITREAM ET DVAS ALIAS VITREAS CVM VXORE VALENCIA ET FILIIS SVIS AD HONORĒ X̄P̄Ī...

Thibaut ayant été comte de 1204 à 1228, les verrières ne dateraient que des premières années du XIIIe siècle.

Tous ces vitraux se distinguent par des colorations claires et harmonieuses. Jusqu'au XVIe siècle, l'harmonie des couleurs demeura la préoccupation constante de l'artiste ; mais à aucune époque cette harmonie n'a été plus étudiée ni mieux comprise qu'au XIIe siècle, en vue de la décoration translucide. La lumière passe dans toutes les parties des verrières et les traits opaques des ombres ne servent

qu'à dessiner les formes comprises sous une même coloration.

La mise en plomb était aussi très habilement employée dans ce but. Les plombs suivaient les contours des figures ; mais l'artiste ne se contentait pas de les utiliser pour éviter le contact des couleurs et les inconvénients de leur rayonnement mutuel ; dans des morceaux d'un seul ton, mais de grande dimension, le plomb, nécessaire à la solidité du vitrail, servait encore à dessiner les formes ; les muscles du Christ de Poitiers sont indiqués ainsi. Dans les fonds d'une coloration uniforme, comme à Châlons-sur-Marne, les divisions de la mise en plomb contribuent à l'effet décoratif; elles sont circulaires et concentriques dans les médaillons, et forment encore par la combinaison des lignes une véritable mosaïque dans les panneaux rectangulaires.

Les vitraux incolores, dits cisterciens, parce qu'ils furent surtout employés dans les édifices construits par les religieux de l'ordre de Cîteaux, ne doivent leur effet qu'au style des dessins formés par la mise en plomb. Ce sont généralement des combinaisons de lignes droites et courbes entrelacées ou garnies de fleurons. Les vitraux de l'église de Bonlieu dans la Creuse[1], de l'église d'Aubazine dans la Corrèze, de l'église de Pontigny dans l'Yonne sont parmi les plus beaux types de cette décoration qui paraît avoir été inspirée par l'austère influence de saint Bernard. Mais l'austérité d'un ordre religieux était impuissante à contenir l'épanouissement de la renaissance artistique qui inaugura, en France, le XIIe siècle, et la perfection même des verrières incolores témoigne d'un développement général de tous les arts.

Les vitraux incolores ne furent point d'ailleurs réservés aux édifices cisterciens. Dès les premières années du XIIIe siècle, les fenêtres de l'église de Saint-Jean-au-Bois près Compiègne recevaient une décoration analogue ; toutefois les espaces vides entre les lacis étaient garnis de dessins en grisaille.

L'église Saint-Serge d'Angers a conservé trois verrières contemporaines des vitraux de la cathédrale et qui peuvent être considérées comme les plus beaux exemples de vitraux en grisaille qui marquent la transition du XIIe au XIIIe siècle. La première est formée d'un réseau incolore d'entrelacs rectilignes et circulaires ; les divisions des motifs sont marquées par des points de couleur alternativement rouges ou bleus : un filet étroit de ton jaune orangé arrête la forme

1. M. E. Didron, peintre-verrier, possède un de ces panneaux conservé dans ses plombs.

des panneaux en contournant la pierre. Cette disposition simple est d'un excellent effet.

Les deux autres fenêtres sont occupées par des cercles concentriques traversés par les doubles filets de losanges entrelacés. Les fonds sont garnis de feuillages délicats, aussi remarquables par la finesse des attaches que par le caractère du dessin. A l'une des fenêtres des points de verre bleu sont enchâssés dans les tiges ; des cercles colorés de deux tons servent d'attaches aux losanges et occupent le centre de chaque panneau.

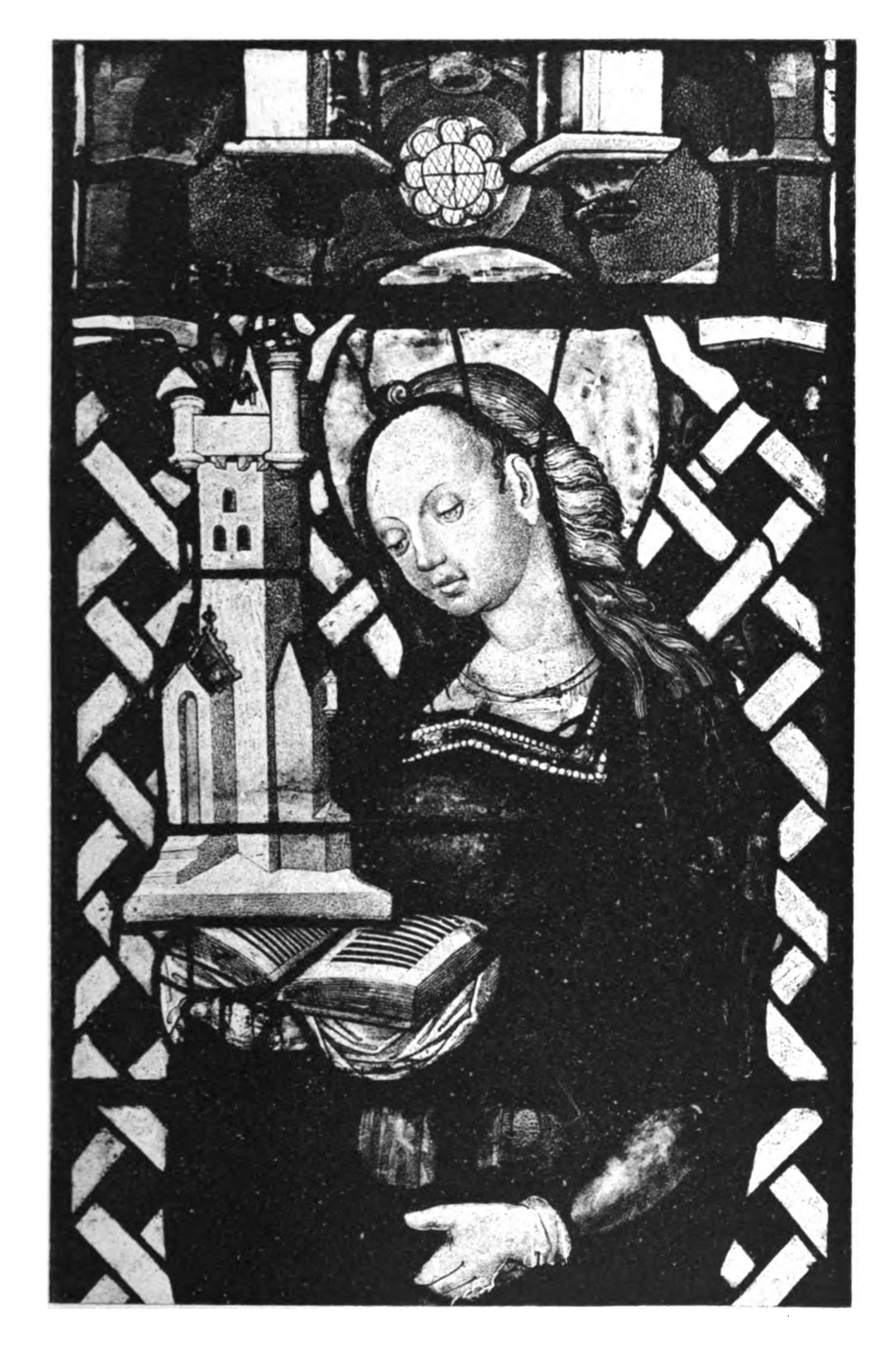
La réforme artistique, due à l'interprétation de la nature, s'accomplit au début du XIII[e] siècle dans les provinces les plus directement soumises à l'autorité royale, l'Ile-de-France, la Champagne, l'Orléanais, la Touraine et le Berry. Mais elle ne modifia d'abord que le dessin des verrières ; les colorations claires du siècle précédent étaient encore conservées pour les draperies, dont les tons étaient généralement le jaune brillant, le bleu clair, le vert et le blanc ; le rouge et le bleu foncé restaient réservés aux fonds.

Les verrières de Chartres et de Reims ont une place à part dans l'œuvre immense du XIII[e] siècle. Les figures décoratives des fenêtres hautes, dans ces deux cathédrales, peuvent être citées comme les œuvres les plus parfaites de cet art nouveau qui s'affranchissait définitivement des traditions romanes. Il faut lire dans le *Poème des miracles de Notre-Dame de Chartres* le récit de la reconstruction de la cathédrale après l'incendie de 1194, pour apprécier l'enthousiasme religieux à cette époque. Le peuple tout entier répondait à l'appel de l'évêque de Chartres et chacun voulait contribuer de ses deniers à l'édification de la nouvelle église [1].

Lors pristrent tretuit a promestre
Dou leur argent donner et mestre
En feire riche iglise et noble.
Clers et borjois et rente et mueble
Abandonèrent en aïe (aide)
Chacun selon sa menantie (fortune).

A commencer l'œvre se pristrent
Et quant qu'il fu mestier i quistrent;
Chars firent charpenter et feire
Por les pierres porter et treire
Quil en ert besoing et mestiers :
Li meneterex de mestiers.

1. *Construction d'une Notre-Dame au* XIII[e] *siècle*, par Alexandre Assier. Paris, 1858, p. 16.



SAINTE BARBE

Vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne (XVe siècle)

Gazette des Beaux-Arts

Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie.

De treire au chars si s'esmovoient
Tretoz les iors et si treoient
Tuit de boen gré et volentiers;
L'en quist maçons et charpentiers
Por ouvrer de pierre et de fust (bois)...

Les verrières attestent encore cet admirable effort de tout un peuple. Les tonneliers, les drapiers, les pelletiers, les pâtissiers y sont représentés comme donateurs à côté de saint Louis, de Ferdinand, roi de Castille, d'Amaury, comte de Montfort, de Pierre de Courtenay, du duc de Bretagne, Pierre Mauclerc.

La rose méridionale est aux armes de Pierre Mauclerc, *échiquetées d'or et d'azur à la bordure de gueules et au franc quartier d'hermine.* Le duc de Bretagne y est figuré avec son épouse Alix de Thouars qui mourut en 1226. Il y a donc lieu de croire, avec M. l'abbé Bulteau, que la verrière fut exécutée au plus tard à cette époque. Dans les cinq grandes fenêtres sous la rose, Jésus est représenté sur les bras de la sainte Vierge; il est entouré des quatre grands prophètes portant sur leurs épaules les quatre Évangélistes. C'est sans doute le symbole de la loi nouvelle s'appuyant sur l'ancienne loi.

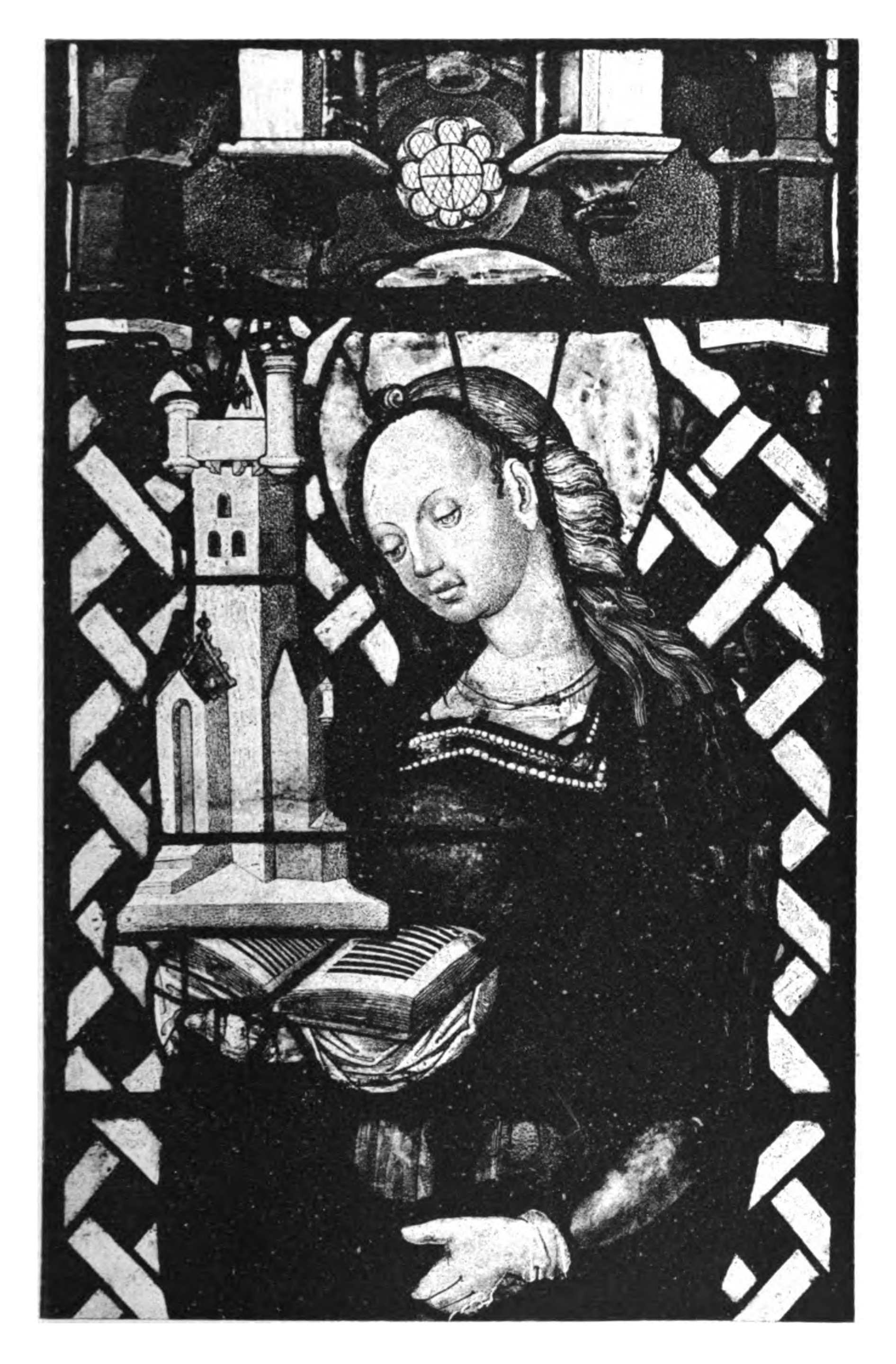
Les verrières des fenêtres hautes de l'abside et de la nef sont occupées tantôt par des sujets tirés de la *Vie des saints*, tantôt par des figures de prophètes ou d'apôtres. Les bas côtés sont ornés de vitraux légendaires qui se distinguent par leurs colorations vives des œuvres analogues du siècle précédent. Les fonds, généralement bleus, sont divisés par un réseau de filets rouges et chargés de dessins. Des points blancs ou jaunes marquent les divisions de cette mosaïque décorative qui entoure les médaillons.

M. l'abbé Bulteau a fait une excellente notice sur les vitraux de Chartres qui sont trop nombreux pour qu'il soit possible d'en faire ici la description. La cathédrale de Chartres est peut-être le seul édifice qui ait gardé intacte sa décoration translucide.

La cathédrale de Reims n'a conservé que ses fenêtres hautes. La rose occidentale n'est plus formée que de débris; la rose méridionale a été refaite à la fin du XVIe siècle; la rose septentrionale qui représente la Genèse est seule complète et d'une belle coloration. Les verrières des bas-côtés ont été remplacés au XVIIIe siècle par une vitrerie blanche.

Les vitraux de la cathédrale de Reims ont une disposition particulière, motivée par la destination même de l'église où étaient sacrés les rois de France. Les baies de la nef sont occupées au sommet





SAINTE BARBE

Vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne (XV[e] siècle)

Gazette des Beaux-Arts

Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et C[ie].

par un roi, à la base par un archevêque. Les verrières voisines du transept ont une décoration un peu froide, causée par l'abus du bleu. Les vitraux les plus rapprochés du porche principal ne datent que du XIVe siècle et sont les moins intéressants. Par une négligence, qui ne se manifeste qu'aux époques de décadence, les figures ont été deux à deux calquées sur le même carton; les tons seuls ont été changés.

Les onze verrières absidales sont de tout point admirables. Dans la fenêtre centrale l'artiste a représenté à droite le Christ en croix, à gauche la sainte Vierge; au-dessous du Christ est l'archevêque de Reims, Henri de Broine, ayant à ses côtés la façade de l'église métropolitaine. Le nom ANRICVS est inscrit sur le fond. A la base des autres fenêtres sont les évêques suffragants de Reims ayant aussi près d'eux les façades de leurs cathédrales. Les apôtres et les évangélistes sont représentés au-dessus des évêques. Dans les deux premières fenêtres, à l'entrée du chœur, les personnages s'enlèvent sur un fond de grisaille qu'encadre une bordure colorée.

Les verrières absidales de l'église Saint-Rémi de Reims sont contemporaines des vitraux de la cathédrale et semblent exécutées par les mêmes artistes. Elles sont décorées par une double rangée de grandes figures détachées en clair sur fond bleu : les prophètes et les apôtres sont au sommet des fenêtres, les archevêques de Reims à la base. Les tons dominants des étoffes sont le vert rompu, le bleu, le jaune clair et le pourpre.

La Vierge et l'enfant Jésus occupent la fenêtre centrale. Il faut citer, parmi les apôtres et les prophètes, saint Pierre, saint Simon, Isaïe, David; parmi les archevêques, Maternianus, Donacianus, Enricus et Rainaldus. Ce sont des chefs-d'œuvre. Il y a lieu de remarquer que l'exposition du nord a été très favorable à la conservation des verrières, tandis que les verrières exposées au sud ont dû être en partie refaites.

La cathédrale de Bourges est, après la cathédrale de Chartres, l'édifice dont la décoration translucide est la plus complète. L'effet des grandes verrières est satisfaisant bien que le dessin soit généralement incorrect. Cependant les figures de la Vierge et de David sont très remarquables. L'indication des ombres avec des traits opaques est toujours vigoureuse et l'on comprend la nécessité d'une exécution très large pour des œuvres distantes de trente mètres au moins de l'œil du spectateur. Toutefois la dimension colossale des figures choquerait la raison, si elle n'était point motivée par cette nécessité surtout à cette époque de l'art où tout est subordonné à la proportion

humaine; où, suivant la judicieuse remarque de Lassus, « les bases, les chapiteaux, les colonnettes, les meneaux, les nervures, enfin tous les détails, sont exactement les mêmes, et dans la cathédrale, et dans la simple église de campagne, et cela parce que, dans tous les monuments, l'homme sert toujours d'unité, et que l'homme ne peut se grandir ni se diminuer [1]. » Cette observation peut être faite à Chartres même sur les personnages représentés dans les fenêtres de la galerie, sous la rose du nord.

Les vitraux légendaires de Bourges sont très intéressants. Quelques-uns d'entre eux paraissent être des œuvres de transition, exécutées entre le XIIe et le XIIIe siècle. La légende de saint Valérien et de sainte Cécile et le panneau de saint Pierre et de saint Paul sont de ce nombre [2]. Le dessin des bordures a encore l'ampleur des compositions du XIIe siècle. Les panneaux de saint Étienne et de Jacob, que Viollet-le-Duc a dessinés dans son dictionnaire [3], procèdent au contraire des idées nouvelles. Le caractère archaïque du dessin disparaît; la composition est toujours soumise aux lois de la décoration pour le groupement des personnages, qui sont encore isolés par les fonds; mais l'idée dramatique envahit la scène et les gestes sont volontairement exagérés.

L'exagération du geste, jointe à l'incorrection du dessin, est le défaut capital des verrières hautes de l'abside, à la cathédrale du Mans. L'effet décoratif et la clarté du sujet n'ont rien à gagner à ces tentatives qui sont une déviation de l'art. Comme à Reims, la Vierge et le Christ en croix sont figurés sur la fenêtre centrale. Les autres fenêtres sont occupées par les apôtres et les saints évêques du Mans.

Les verrières du triforium, qui sont presque triangulaires, sont consacrées aux légendes de la Vierge et des saints particulièrement honorés dans le Maine. Sur l'une des fenêtres est la légende de Théophile, de cet artiste qui n'avait pas craint de peindre le diable dans toute sa laideur. Le diable se venge en brisant l'échelle du peintre qui est retenu par la sainte Vierge. C'est un sujet fréquemment représenté sur les vitraux du XIIIe siècle : on le retrouve à la cathédrale d'Auxerre. Les vitraux légendaires de la chapelle de la Vierge sont en partie anciens. Les plus remarquables sont l'arbre de Jessé, l'histoire d'Esther et de Mardochée, la vie de la Vierge,

1. Lassus, *Annales archéologiques*, tome II, p. 201 et suiv.
2. Ces panneaux sont actuellement exposés au Musée des arts décoratifs.
3. Tome IX, p. 412-423.

la vie cachée de Jésus-Christ et la Passion. Il faut citer encore d'intéressants débris des vitraux de saint Nicolas et de saint Éloi [1]. Les cathédrales de Laon, de Soissons, de Troyes, de Sens, de Tours, de Rouen ont aussi quelques précieuses verrières de la même époque.



SAINTE MARGUERITE, VITRAIL DE SAINT-JULIEN DU SAULT

(Milieu du XIIIe siècle.)

L'œuvre du XIIIe siècle est tellement considérable que la nécessité même d'une production trop rapide peut expliquer et excuser des inégalités et des négligences fréquentes. On est étonné d'avoir à les signaler dans l'un des édifices les plus parfaits du moyen âge, dans la Sainte-Chapelle. L'exécution des vitraux de la Sainte-Chapelle paraît avoir été abandonnée à des praticiens. La composition seule est d'un maître.

Les vitraux légendaires de Saint-Julien du Sault, dans l'Yonne, presque contemporains, ont aussi les défauts particuliers à cette

1. Musée des arts décoratifs.

époque : bordures maigres, dessin tourmenté, disposition compliquée des médaillons. La fenêtre de Sainte-Marguerite a cependant de réelles qualités décoratives. Mais insensiblement le procédé est substitué à l'effort de l'intelligence humaine, et on ne peut méconnaître que l'art du vitrail a décliné dès le milieu du XIII[e] siècle.

A ce moment, soit par économie, soit pour des nécessités d'éclairage, les décorations en grisaille furent très fréquemment appliquées. Les plus anciennes, comme aux cathédrales d'Auxerre et de Troyes, sont formées de combinaisons de lignes et de feuillages intercalés. Elles sont aussi remarquables par le caractère du dessin que par la finesse de l'exécution. Mais on reconnut de bonne heure la nécessité d'éviter des confusions de lignes, fatigantes pour l'œil, en divisant les motifs de grisaille par des points colorés. Cette disposition avait été inaugurée à Saint-Serge. On la retrouve à l'église abbatiale de Saint-Germer, à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, et elle se généralisa rapidement. A Saint-Rémi de Reims quelques fenêtres de la galerie haute du chœur sont formées d'une véritable mosaïque colorée ; mais les fragments anciens sont malheureusement rares.

On exécuta aussi, dès la fin du XIII[e] siècle, des décorations entières formées de sujets en couleur brochant sur des fonds de grisaille. C'était une heureuse innovation en ce que la lumière participait des tons nacrés de la grisaille et des colorations du sujet. On pouvait ainsi satisfaire aux nécessités d'éclairage en évitant la juxtaposition dangereuse de fenêtres en grisaille et de fenêtres entièrement colorées ; dans ce cas en effet les vitraux en couleur sont éclairés à revers et cet inconvénient peut être signalé à l'une des chapelles absidales de Chartres. A la cathédrale de Châlons-sur-Marne les sujets forment une bande horizontale sur la grisaille. A l'église Saint-Pierre de Chartres les sujets occupent toute la hauteur des lancettes et l'effet est moins satisfaisant.

C'est à l'église Saint-Urbain de Troyes qu'est la plus belle application de cette ordonnance décorative. L'église Saint-Urbain, qui peut être considérée comme la dernière application logique des principes du moyen âge, fut commencée par le pape Urbain IV et continuée par son neveu le cardinal Ancher. La construction du transept s'achevait à la fin du XIII[e] siècle et c'est à ce moment que durent être exécutées les verrières.

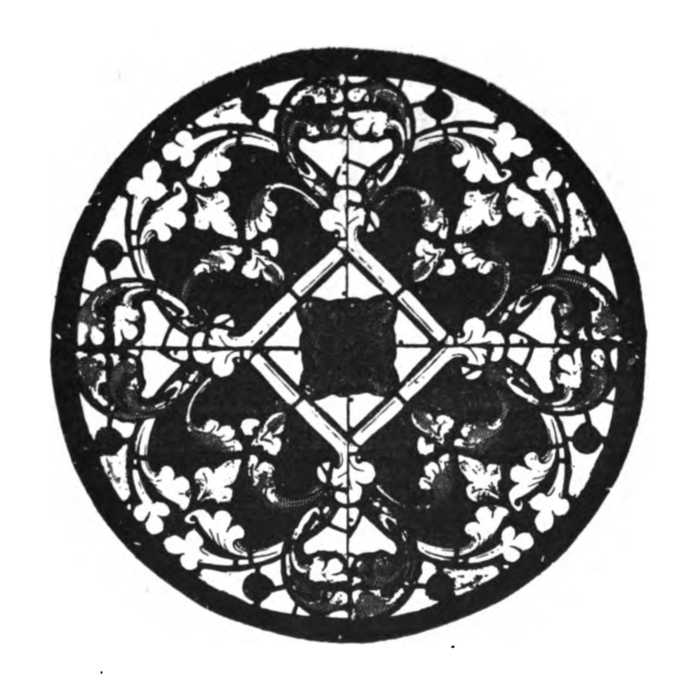
Comme à Châlons-sur-Marne, les sujets, intercalés dans des médaillons à quatre lobes, forment une bande colorée brochant sur la grisaille. Le dessin de cette grisaille est très délicat et des filets

de couleur en marquent les divisions. Les médaillons de la fenêtre absidale du nord, qui représentent *Jésus au milieu des docteurs*, l'*Entrée à Jérusalem*, et le *Lavement des pieds* peuvent être admirés comme des chefs-d'œuvre. Les sujets se détachent sur des fonds ornés bleus, verts ou rouges, les ornements sont enlevés à la pointe sur une couche de grisaille.

Les étoffes damassées, très usitées au XVe et au XVIe siècle, étaient exécutées de même à la pointe; mais alors le dessin de l'étoffe était peint à la face extérieure du verre, dont l'épaisseur, interposée entre le damassé et l'indication des plis, donnait aux tissus un effet de souplesse extraordinaire.

Dans les fenêtres hautes, de superbes figures de prophètes, surmontées de dais et détachées sur des fonds rouges ou bleus, s'enlèvent aussi sur la grisaille. De larges bordures, chargées d'écus alternés, encadrent les fenêtres. A la fenêtre centrale, l'écu de France, d'azur aux fleurs de lis d'or sans nombre, alterne avec un écu de gueules à la croix d'argent cantonnée de quatre clefs de même. Le trait fin de la grisaille laisse briller les filets et les ornements colorés.

(*La suite prochainement.*) LUCIEN MAGNE.



A PROPOS D'ADRIAEN BROUWER

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Il serait téméraire d'essayer un classement chronologique des œuvres de Brouwer; tout au plus peut-on tenter de répartir en trois périodes distinctes le legs artistique de ce maître fuyant et indiscipliné. M. Bode prend pour point de départ deux tableaux du Musée d'Amsterdam originairement attribués à Brouwer par le catalogue du Trippenhuis, considérés ensuite par les uns comme des copies, par les autres comme des originaux du vieux Pieter Brueghel, puis rangés par le catalogue dans la complaisante catégorie des inconnus, enfin restitués à Brouwer par ce même catalogue. M. Bode regarde cette dernière attribution comme définitivement justifiée. Ces deux morceaux, un *Cabaret de paysans* et *Soldats se querellant au jeu, à la porte d'une guinguette de village*, sont d'une composition plus concentrée et

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXX, p. 306.

plus simplifiée que celle de Brueghel; la coupe des vêtements, le style des meubles et des ustensiles accusent une époque postérieure; les types des figures courtes et les longs nez n'ont rien du vieux maître flamand; d'ailleurs dans le premier des deux tableaux, sur une barrique, on distingue non sans peine le monogramme A. B. en initiales liées. Enfin, un *Repas de paysans*, à la galerie de Schwerin, servant comme de pendant au *Cabaret*, n'a jamais été disputé à Brouwer. Les mêmes caractères se retrouvent dans le dessin de M. Van den Bergh dont nous avons parlé, représentant une *Danse de paysans*, d'après un tableau de notre maître et qui est peut-être l'œuvre mentionnée dans l'inventaire de Rubens[1].

De la même époque, c'est-à-dire de la première jeunesse, le *Pisseur*, souvent cité dans les catalogues de vente, mais qui n'est plus connu que par le dessin au lavis de Cornélis Dusart, conservé chez M. Habich, à Cassel, avec cette précieuse indication : *AB. pincit. Corn Dusart fc 1695*. Ce tableau, au titre brutal, nous montre une sorte de repas de noce villageoise, d'un réalisme éhonté, qui égale ou dépasse les plus libres hardiesses des motifs chers aux maîtres flamands et hollandais.

L'attribution à Brouwer des morceaux précédents est pleinement justifiée par leur intime ressemblance avec une œuvre, d'ailleurs très supérieure, du Musée de Dresde, *Pénibles devoirs de père*, dont l'authenticité ne saurait être contestée. Malgré la vulgarité du motif, cette curieuse page, remarquable par l'unité de la composition, l'excellence du dessin, la finesse du ton et la délicatesse de l'expression, dénote un réel progrès. Chez M. E. Warneck, à Paris, une *Danse de paysans devant une cabane*, des gars faisant tourner deux vieilles femmes aux sons d'une cornemuse, d'un mouvement spirituel et juste, n'atteint pas cependant à la puissance d'observation des œuvres postérieures; le paysage est de R. Savery, mort en 1629, ou d'Alexandre Keirincx avant 1630.

A ces temps de la première jeunesse se rattache toute une série d'estampes et d'eaux-fortes exécutées par les graveurs hollandais, d'après de rapides dessins de Brouwer, entre autres, les six feuilles de mendiants et d'estropiés de S. Savery, et les quatre feuilles de Vischer.

Les dessins de Brouwer ayant servi pour les estampes des *Fumeurs*

1. La même rapidité d'improvisation se reconnait exceptionnellement dans les *Deux fumeurs* de la Pinacothèque de Munich, peints de premier jet sur un panneau non préparé. Les types et les proportions des figures semblent de la jeunesse de Brouwer; la coloration indiquerait cependant une époque postérieure.



et de la *Joueuse de flûte*, exactement calquées sur eux, se trouvent chez M. Suermondt. Ces gravures accusent une parenté très étroite avec les quelques tableaux que l'on vient d'examiner, bien que le travail du graveur ait alourdi le dessin original. Aussi faut-il croire que certaines eaux-fortes, qui ne sont point exemptes de cette même lourdeur et qu'on avait trop facilement données à Brouwer, ne sont que des travaux de seconde main. Cet ensemble de gravures dissiperait, à défaut d'autres indices, tous les doutes possibles sur le séjour de Brouwer en Hollande; le goût de terroir y est aussi prononcé que dans Adriaen Van der Venne, Pieter Quast, J.-G. Van Vliet, et que dans les premiers dessins et eaux-fortes de Rembrandt lui-même. D'autre part, le graveur ayant amoindri les qualités de l'original, on serait tenté, sans les légendes qui légalisent la paternité de Brouwer, de songer à Quast, à Van der Venne, aux deux Ostade. Il est même difficile de dire si certains dessins, faits non d'après nature mais de mémoire, sont vraiment de Brouwer ou de quelqu'un de ces Hollandais, d'Adriaen Ostade surtout, aussi jeune alors que notre maître.

Les deux chefs-d'œuvre de la période suivante sont le *Chirurgien de village* et la *Rixe au couteau* de la Pinacothèque de Munich. Déjà célèbres au dernier siècle et adjugées à des prix fort élevés, ces deux pages, conçues et exécutées dans une heure tout à fait heureuse », semblent vraiment marquer l'apogée du peintre [1]. Composition harmonieuse; impression dramatique et saisissante; fine et riche caractéristique des expressions; goût rare dans l'ordonnance des plis (quoiqu'il ne s'agisse que de vestes et de culottes de paysans); dessin sûr, du plus ample effet pictural; coloration où dominent encore, comme dans les œuvres antérieures, les tons jaunes et rouges, mais très variés de nuances et mariés à du gris-bleu et à du violet exquis; tonalité d'un blond clair, aussi bien que dans les premiers tableaux, mais plus chaude et d'un clair-obscur plus accusé, rendu avec une extrême finesse; pâte solide et nourrie, particulière au premier temps du peintre, ainsi que cette façon d'apposer les lumières d'un pinceau sec comme au trait; exécution préoccupée de rendre fidèlement la matière de chaque objet, non plus brutale, hâtive, entachée de quelque maniérisme comme auparavant, mais soignée et définitive; tout révèle le grand peintre dans la pleine possession d'une maîtrise que Rubens seul, à Anvers, pouvait atteindre.

1. Voir ce que dit M. Mantz de ces deux tableaux, et l'eau-forte de M. T. de Mare (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1880, p. 38).



A certains égards, ces deux pages sont à part et hors ligne dans l'œuvre de Brouwer ; en d'autres points, elles prêtent à la comparaison avec deux tableaux de la galerie de Cassel et deux autres du Prado à Madrid. Toutefois, malgré son mérite, cette série d'intérieurs de cabarets reste inférieure aux deux joyaux de la Pinacothèque. On y rencontre certaines particularités inusitées chez Brouwer : ainsi dans les *Joueurs* de Cassel, on distingue une date presque imperceptible, que l'on croit être 1635, au-dessus d'une cheminée ornée d'un dessin caricatural, place que Teniers le jeune réserve d'ordinaire pour ses dates. Dans la *Musica en la cocina* au Prado, outre une date dont les deux derniers chiffres sont presque illisibles (1633?), on remarque... FECIT, en petites capitales, fréquentes chez Teniers, mais introuvables chez Brouwer. Les figures trapues des quatre tableaux, aux extrémités épaisses et lourdes, ne se rencontrent jamais chez Brouwer au temps de sa jeunesse, pas plus que les vêtements bouffants et sans goût, aux plis maladroits et qui n'ont rien de pittoresque. Le ton local se détache vigoureusement des fonds gris, mais sans l'habileté picturale qu'on admire en notre maître; l'ordonnance des groupes laisse voir un certain manque de maturité; enfin, au premier plan, un luxe accessoire de natures mortes forme comme une composition à part, hors-d'œuvre cher à Teniers le jeune, non à Brouwer, chez qui tous les détails concourent à l'action centrale. Pour toutes ces raisons, plaçant ces quatre œuvres en face des deux tableaux de la Pinacothèque, M. Bode se demande s'il ne faut pas les donner plutôt à Teniers le jeune subissant alors pleinement l'influence de Brouwer. Du même temps, quelques morceaux de moindre dimension : le *Dentiste de campagne*, à la galerie Lichtenstein; dans la collection Schönborn, également à Vienne, un *Chirurgien pansant le pied d'un paysan*, tous deux avec le monogramme; chez M. Gontard, à Francfort, un *Petit intérieur de cabaret*, de forme ovale; à la Kunsthalle de Carlsruhe, encore un *Dentiste*[1] (autrefois attribué à A. V. Ostade), gâté par le nettoyage.

Arrivons à la période médiane de Brouwer, de 1633 à 1636 environ, à laquelle appartient le plus grand nombre de ses créations, se distinguant par une peinture plus légère et plus fluide, subordonnant la couleur locale à la tonalité générale, et par cela même tranchant avec les œuvres de jeunesse d'une pâte plus généreuse, émaillée et de couleurs plus échantillonnées. De cette période, la Pinacothèque

1. La galerie de Cassel a de ce tableau une très bonne copie contemporaine due à la même main que le *Buveur* de M. Gumprecht, à Berlin.

possède une douzaine de tableaux dont trois, le *Toucher*, l'*Ouïe* et l'*Odorat*, faisant partie d'une suite, les *Cinq sens*, conçue dans le goût de rusticité réaliste familier à Brouwer. L'*Opération au bras* est de la même exécution, mais dans une gamme de couleurs plus riche et plus fine et d'une conservation exceptionnelle. La *Rixe entre cinq paysans* est une improvisation rapide, mais géniale et si vivante qu'on la dirait peinte du premier coup, en une seule séance, sous l'impression immédiate de la scène même; la coloration se rapproche de celle des *Cinq sens*, sauf un pot de terre d'un beau vert profond comme une couche d'émail, ordinaire aux Brouwer de cette époque et fortement accentué dans une *Rixe de deux paysans*, véritable symphonie de couleurs. Même problème de coloration aussi heureusement résolu dans une importante composition, les *Fumeurs*. La composition des *Joueurs*, plus une, est d'un pinceau plus gras et plus large et de ton plus clair et plus lumineux, mais avec le même effet de lumière, les fonds étant éclairés de la même façon par une échappée sur le paysage à travers une porte entr'ouverte. Un nettoyage malheureux a tellement altéré les *Joueurs regardés par deux paysans* que leur authenticité a pu être contestée; mais la qualité, certains procédés de peinture, doivent lever tous les doutes. La subordination de la couleur locale à la tonalité grisâtre se remarque davantage dans la *Rixe auprès du tonneau*, composition pleine de vie, de mouvement et de vérité, de la meilleure manière du maître. Beaucoup de gaieté, mais une facture un peu sèche et parfois trop négligée dans *Vive le vin!* un jeune buveur levant son verre et hurlant une chanson à boire, en compagnie du cabaretier et d'un petit moine franciscain.

La plupart des Brouwer de la galerie de Dresde sont aussi de cette période; le moins contestable, qui peut se joindre à la précédente série, est la *Rixe entre joueurs de dés*. Toute différente est la *Rixe entre trois paysans*, dont les figures sont plus grandes et à mi-corps, peinte légèrement et largement; le fond brun clair donne à l'ensemble un ton très chaud. D'une facture analogue, mais plus traitées en ébauches et moins colorées, deux études de têtes de paysans, l'un criant à pleins poumons, l'autre riant malicieusement en posant un doigt sur la bouche; études exquises, d'une fine gaieté, jetées du premier coup sur le fond brun clair, aussi remarquables par la science de la forme que par une sûreté d'exécution digne de Rubens. Dans le même genre, deux têtes de buveurs (dont une avec le monogramme) à la galerie Lichtenstein, de Vienne, deux autres d'un faire plus rapide, chez M. Warneck, de Paris.

Quant au Louvre, M. Bode range l'*Intérieur de tabagie* parmi les œuvres de jeunesse du maitre, tandis qu'il classe dans la période



LE GOUT, PEINTURE D'ADRIAEN BROUWER.

(Musée Stædel, à Francfort.)

médiane les trois tableaux de la galerie Lacaze ainsi que le *Joueur de flûte*, chez M. Charles Pillet, d'un ferme dessin, mais d'une coloration triste. Très clair de ton, au contraire, un *Cabaret* avec une douzaine

de personnages, chez M. R. Kann, à Paris; d'une facture non moins légère et enlevée, l'*Opérateur posant un emplâtre sur le pied d'un vieux paysan*, dont la femme suit de l'œil le pansement, popularisé par la gravure de C. Vischer, passé de chez M. Sedelmeyer au Musée d'Aix-la-Chapelle.

M. Sedelmeyer a gardé un *Joueur de mandoline* très coloré, mais gâté par le nettoyage, parent de la série de Dresde et de Munich, et *Quatre paysans attablés*, d'une exécution légère, tous deux venus d'Angleterre où les Brouwer n'ont pas été généralement appréciés. On en rencontre cependant quelques-uns çà et là : l'*Épreuve du vin* à Chatsworth; un *Paysan lisant*, trop nettoyé, chez M. Cook, à Richmond; à Castle-Howard, chez le comte de Carlisle, le *Combat au couteau*, plus important; chez le marquis de Bute, à Londres, *Quatre paysans buveurs*, sous un mauvais vernis, avec le monogramme A. v. B. peu lisible, mais authentique; chez M. Yonides, à Londres, venu de la vente Hamilton, un très bon *Joueur de luth;* dans la collection de sir Richard Wallace, le *Dormeur*, si célèbre, quoique inférieur aux meilleurs Brouwer de Munich [1]; à Dulwich Gallery, un *Intérieur de cabaret* dont la fine coloration a été altérée par une épaisse couche de mauvais vernis; à Apsley-House, chez le duc de Wellington, une composition avec d'assez grandes figures, d'une couleur riche et lumineuse, avec l'authentique *Brav...;* à la Bridgewater Gallery, sans parler d'un tout petit *Charivari de paysans dans un cabaret*, une intéressante *Vue de dunes* encadrée d'une baroque bordure ornée d'une guirlande de fleurs par Daniel Seghers.

On a voulu voir dans ce paysage une exception, un caprice isolé de l'artiste ou de l'amateur qui avait commandé l'œuvre. Mais les anciens catalogues de ventes, celui de Rubens, entre autres, nous apprennent que les paysages de Brouwer sont assez nombreux; ce qui autorise M. Bode à placer notre maître parmi les paysagistes à côté de Teniers le jeune et même de Rubens, au-dessus des autres Flamands. Brouwer, en effet, dès sa jeunesse, s'essaya dans ce genre, comme le prouve le charme tout particulier des fonds du *Combat au couteau*, d'Amsterdam; cependant il semble avoir renoncé pendant quelque temps à ces études de nature animée, puisque le décor de la *Danse de*

1. Dans la galerie de Carlsruhe, une répétition de plus grande dimension, mais en mauvais état, de ce *Dormeur*, connu par la gravure, qui est regardée comme la pièce maîtresse parmi les eaux-fortes communément attribuées à Brouwer. Au Musée de Berlin, dans la collection Suermondt, une bonne copie du temps. Ailleurs, d'autres copies de mérites divers.

paysans, chez M. Warneck, est considéré comme de Keirincx. C'est surtout dans ses dernières années que Brouwer paraît s'être adonné, avec quelque complaisance, au paysage. Celui de la Bridgewater Gallery est d'une impression grandiose : à travers les arbres clairsemés des dunes, on entrevoit le toit rouge d'une maison, dominant la plaine aux tons de vert sombre, sous un ciel chargé de nuages orageux. Le tout peint en peu de traits, d'une pâte solide et épaisse. La même science de l'atmosphère et de la lumière se retrouve dans le *Clair de lune* du Musée de Berlin, avec monogramme, moins obscur que les Van der Neer; dans la *Dune* de l'Académie de Vienne et dans le grand *Paysage avec berger jouant du chalumeau*, du Musée de Berlin, signé du monogramme [1], d'un effet assez analogue à celui d'un ravissant petit panneau du Musée de Bruxelles, *Paysans buvant au pied d'une colline*, avec la signature BROUWER en toutes lettres. Chez M. Sedelmeyer, une *Chaumière dans un bouquet d'arbres*, avec petits personnages, maladroitement nettoyé. Le plus grand et le plus beau de ces paysages serait le *Coucher de soleil*, de Grosvenor House, s'il faut vraiment le donner à notre maître. On l'a attribué quelquefois à Rembrandt. Waagen, qui en fait un grand éloge, le croit de l'école de Teniers. Les quatre grandes figures du premier plan évoquent, il est vrai, le nom de Teniers, grand imitateur d'ailleurs de Brouwer en ces années (vers 1630); mais la hardiesse de la conception, la perfection picturale de l'exécution et aussi, peut-être, un large souffle romantique, très inattendu ici, indiquent non un imitateur, mais un créateur. La coloration, la facture, la splendeur des tons, l'harmonie générale rappellent d'ailleurs les études que nous venons d'énumérer; de sorte que, malgré un certain air de Teniers, il convient de donner, avec M. Bode, cette magnifique page à Brouwer.

Citons encore, comme appartenant à cette même période, le charmant petit tableau, avec le monogramme, *Une femme se parant devant un miroir*, au Musée de Berlin, dans la collection Suermondt, seul reste de la série des *Passions*, bien connue par les gravures de Vosterman; à l'Ermitage, sur les cinq tableaux attribués à Brouwer, trois seulement authentiques : un *Joueur de flûte*, traité avec autant de légèreté que d'esprit, et deux pendants, un *Cabaret de paysans*, d'une facture très libre, d'un clair-obscur très étudié, dans une fine tonalité tirant vers le noir, et une *Rixe de paysans*, plus claire; les

1. Nous avons donné dans notre précédent article une eau-forte d'après ce paysage.

deux morceaux provenant du Cabinet Crozat, de la même époque et presque aussi beaux que ceux de Munich; au Musée d'Anvers, les *Joueurs de cartes au cabaret*, nouvellement acquis; à Bruxelles, dans le Cabinet du prince d'Arenberg, la *Scène de cabarèt* avec le monogramme et la fausse date 1640, très appréciée, bien que ne pouvant être mise en regard des chefs-d'œuvre de Munich; dans la collection Speck-Sternberg, près Leipzig, un *Intérieur* avec personnages. Enfin quelques morceaux douteux, une *Rixe de deux paysans*, aux Offices, donnée sans raison aucune à J. Van Son [1]; dans la galerie d'Augsbourg, le *Cabaret*, un jeune homme en demi-figure, endormi près d'une table, tenant une pipe et une tête de mort dans les mains (sous le nom de Van Haensbergen), et un *Portrait* dit *de Brouwer par lui-même*, où l'on ne reconnaît ni les traits ni la facture du maître, et qui pourrait bien être de Joos Van Craesbeeck.



CROQUIS DE BROUWER.
(Musée de Berlin.)

Déjà, dans quelques-unes de ces compositions, le ton local s'efface devant la coloration générale, qui est tantôt d'un blond clair, tantôt d'un gris froid, de sorte que l'harmonie totale éveille l'impression que donne une eau-forte réussie; dans les toutes dernières années, cet effacement du ton local est érigé en règle et les colorations grises s'assombrissent parfois jusqu'à devenir noirâtres. Le pinceau est conduit avec une sûreté et une légèreté rares, comme un pinceau d'aquarelliste expert, étalant hardiment ses lavis; les dimensions s'élargissent et l'on rencontre quelquefois des bustes presque de grandeur naturelle. Tout d'abord, les tons noirâtres, la large facture où chaque coup de pinceau modèle une forme déterminée, offrent

1. Une glace et une couche épaisse de vernis et de poussière empêchent un examen concluant.



Adr. Brouwer del.　　Galerie Albertine

PAYSANS EN GAIETÉ

(Dessin à la plume, lavé)

Gazette des Beaux-Arts　　Imp. A. Clement Paris

tant d'analogie avec Frans Hals (cité par Houbraken comme le maître de Brouwer) qu'on serait tenté de se croire en face d'œuvres de la première jeunesse faites sous l'œil de Hals. Mais l'examen prouve qu'une telle maestria, une si grande liberté de main, une science



CROQUIS DE BROUWER.

(Musée de Berlin.)

aussi profonde ne sauraient être d'un débutant et ne peuvent s'acquérir sans plusieurs années d'un travail indépendant.

Le chef-d'œuvre de cette nouvelle manière est un *Quatuor de paysans*, à la Pinacothèque de Munich, qui réunit les meilleurs Brouwer de ces dernières années, tels que les *Soldats au jeu*, scène vivante et dramatique : têtes et extrémités dessinées d'une main de maître, costumes non moins largement traités que ceux du *Quatuor*, mais d'une pâte plus grenue et moins fluide. A côté de ces deux pages, si soignées qu'elles semblent avoir été commandées et surveillées par un créancier inquiet, une improvisation, une de celles peut-être que Bullart dit faites au cabaret, l'*Hôte endormi*, sur cuivre et, pour cette raison sans doute, un peu lourde de ton. L'*Hôte présentant un verre d'eau-de-vie*, le plus grand des Brouwer de la Pinacothèque, et les

Fumeurs, de la collection Steengracht à la Haye, de même dimension, qui, par certains côtés, rappellent les meilleures choses de Craesbeeck, sont cependant finement caractérisées, d'une exécution originale et d'une sûreté de dessin très supérieures qui excluent le nom du boulanger-peintre, et M. Bode, en les comparant avec les deux morceaux incontestés de l'Institut Staedel, l'*Opération au pied* et l'*Opération à l'épaule*, des dernières années aussi (et non sans analogie avec des peintures contemporaines de Frans et de Dirk Hals), n'hésite pas à les ranger dans l'élite des Brouwer. D'ailleurs les *Fumeurs* portent la bonne signature. Le *Paysan prenant une médecine* (Le Goût), à l'Institut Staedel, tête d'étude presque grande comme nature, si lumineuse et si bien conservée, trahit le double souvenir de Hals et de Rubens. Quant à une tête de semblable dimension, le *Fumeur* du Louvre, elle paraît à M. Bode d'un faire trop sec, d'un ton trop lourd et trop uniformément brun pour être de Brouwer. Il l'attribue, à tort, croyons-nous, à David Teniers. Nous renvoyons le lecteur à la fine appréciation qu'a faite ici même M. Mantz de ce tableau, et à la gravure de M. Gaujean qui accompagne son étude.

Les dessins de Brouwer, comme de certains coloristes, Frans Hals et Velazquez par exemple, sont très rares, quoique les biographes le montrent dessinant pour gagner sa vie. Dans les quelques croquis qui nous restent de lui, il ne paraît pas rechercher un contour coulant, net et bien écrit; il dessine l'objet comme il le voit, picturalement, dans des conditions complexes de coloration et d'éclairage, de ton aérien et de clair-obscur. Tels les *Paysans fumant en plein air* (au Cabinet de Stockholm), assis près d'une barrique qui leur sert de table : fonds bruns lavés à la sépia, avec rehauts de lumière, ce qui donne à cette page le caractère, exceptionnel dans les dessins de Brouwer, d'œuvre définitive. Plus importants sont les *Six paysans près d'une cheminée* (collection His de la Salle, au Louvre), d'une facture à effet, dans le genre de Rembrandt. A l'Albertine, deux compositions à la plume et au lavis, projets de tableaux comme les précédentes, une Scène de galanterie rustique, *Paysans en gaieté*, et la *Correction maternelle* que Mariette apprécia assez pour la faire graver; chez M. Bonnat, un *Intérieur de cabaret* avec trois paysans assis et devant eux un quatrième élevant une cruche, au verso, deux figures très effacées. Au Musée de Berlin, de plus rapides griffonnis, dont plusieurs accompagnent ce travail ; au Cabinet de Stockholm, sept études de têtes caricaturales ; un fusain de plus grand format, *Quatre paysans attablés*, au Cabinet de Munich. M. Bode clôt ici la courte

énumération des croquis de Brouwer, tout en se demandant s'il ne faudrait pas mettre le même nom au bas de quelques dessins classés ordinairement dans l'œuvre d'Adriaen et d'Isaac Ostade.

Quant aux eaux-fortes attribuées à Brouwer, il convient de les ranger toutes parmi les œuvres de seconde main, avec les gravures d'après les tableaux de notre maître, par les deux Vischer, S. Savery, Marinus, L. Vostermann, etc., etc., formant un intéressant recueil, qui, sans rendre fidèlement la facture des originaux, ont une réelle valeur iconographique.

Tel nous apparaît l'ensemble de l'œuvre d'Adriaen Brouwer, agrandi, ordonné et classé par les soins de M. Bode, en si bon état qu'on peut enfin essayer de déterminer la valeur exacte du jeune maître. Faut-il, après avoir analysé les différents aspects de son art, ranger parmi les Hollandais ou parmi les Flamands ce peintre à deux faces, tantôt appelé *pictor harlemensis,* tantôt *natione flander?* Par la forte individualité de ses personnages, par l'expression accentuée des physionomies, par la verve humoristique des scènes représentées, par la simplicité du motif et le développement de la perspective aérienne dans le paysage, il est certainement Hollandais ; il demeure Flamand par une exubérance de mouvement et une vitalité puissante qu'explique la proximité immédiate de Rubens. Un point reste dans l'obscurité : comment, à la fin de sa carrière, Brouwer, dans le choix de certains sujets, dans la coloration, dans la facture même se rapproche-t-il si étonnamment de Frans Hals, tandis qu'à l'époque désignée de son apprentissage chez le Velazquez hollandais, il ne se ressent pas de son voisinage? Cette indépendance de Brouwer vis-à-vis du maître lui est commune avec les autres élèves de Hals : Adriaen Ostade, Philips Wouwerman, les Berckheyde et autres sortent de l'atelier de Harlem sans en garder aucun souvenir apparent. Quant à ce retour final de Brouwer vers l'inspiration de Hals, est-ce seulement l'évolution naturelle et logique d'un vigoureux tempérament qui, parvenu à sa pleine maturité, se retrouve côte à côte, sans le savoir peut-être, avec le maître qu'il semblait avoir oublié?

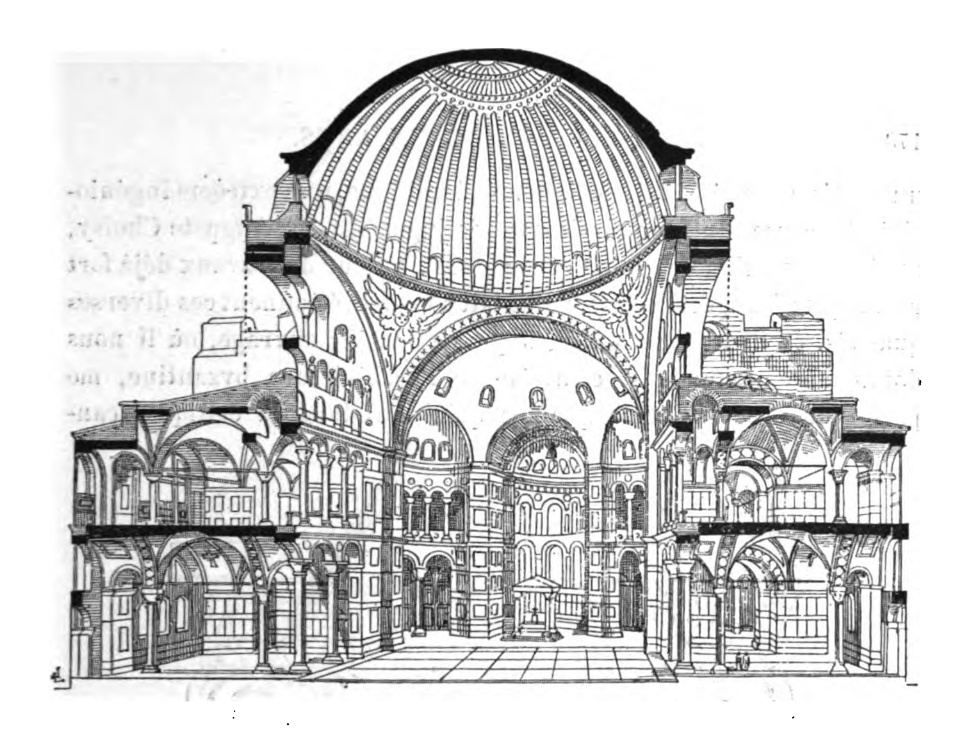
Brouwer était trop peu homme d'intérieur pour tenir école ; on ne l'imagine pas conduisant un atelier d'élèves assidus, patient et régulier dans les leçons, mêlant à l'excellence de l'exemple l'autorité des préceptes. Cependant son influence sur le tableau de genre populaire s'exerce, puissante et salutaire, dans la Flandre espagnole et dans les Provinces-Unies. Cette influence est surtout visible chez son commensal et ami Joos Van Craesbeeck, dont plusieurs œuvres ont passé

et passent encore pour être de lui, comme le chef-d'œuvre du boulanger-peintre, l'*Atelier* du Louvre, comme peut-être aussi le *Cabaret* du Musée de Harlem. David Rykaert II copie Brouwer, David Rykaert III cherche à l'imiter. Teniers, après s'être attardé quelque temps dans la peinture allégorique, devient nettement *brouweriste* avec ses *Paysans dans un cabaret* (1634) du Musée de Mannheim, si bien que pendant cinq ou six ans il se développe sur les traces immédiates du maître, au point qu'il est difficile de distinguer l'un de l'autre. Des inventaires rédigés du vivant même de Teniers font suivre certaines de ses œuvres de cette mention : « dans la manière de Brouwer ». De même les Teniers du Musée de Madrid sont qualifiés par le catalogue *Imitacion del estilo de Brouwer*. Ce n'est que vers 1640 que Teniers s'affranchit de cette quasi tutelle pour passer, avec une coloration claire et lumineuse, dans le camp de Rubens, tout en gardant pour toujours plus d'une qualité acquise à l'école de son dernier modèle.

Sur les Hollandais l'action de Brouwer ne put être qu'indirecte et réflexe puisqu'il quitta les Provinces-Unies à peine âgé de vingt-cinq ans. Deux peintres de Rotterdam, Saftleven et Sorgh, dans leurs premières œuvres, lui ressemblent assez pour avoir été quelquefois confondus avec lui. Sa parenté avec Ostade s'explique par la probabilité de leur commun séjour dans l'atelier de Hals. D'ailleurs, sa domination générale sur la peinture hollandaise est attestée par une foule d'œuvres des Jan Steen, des Bega, des Dusart et d'autres de moindre importance, qui sont reconnus et se reconnaissent eux-mêmes pour continuateurs de Brouwer. Chez eux et dans toute la Hollande, le tableau de mœurs se transforme par l'exemple de celui que les contemporains aiment à nommer *pictor gryllorum :* les tendances allégoriques, les souvenirs mal digérés d'une mythologie déplacée, l'aspiration à la leçon morale dans un art qui ne la comporte pas, font place à des conceptions plus naïves, plus familières, triviales même si l'on veut, mais supérieures par l'unité foncière de la composition, par la science de la forme, par le sens pictural.

Ainsi cet habitué des tavernes, ce hanteur de mauvais lieux, ce débiteur notoirement insolvable a régné en maître sur la peinture de genre, au XVIIe siècle, en Flandre et en Hollande, soit par ses propres œuvres, soit par la profonde et durable influence qu'il a exercée sur les contemporains et sur plusieurs générations de descendants.

CHARLES EPHRUSSI.



L'ART DE BATIR CHEZ LES BYZANTINS



Ces Byzantins que l'on méprise, ces Byzantins que l'on est accoutumé à considérer comme des gens de décadence, ont été, il n'y a plus à en douter, d'admirables constructeurs, les plus grands peut-être, au point de vue de la mise en œuvre originale et hardie des procédés, de la fertilité des méthodes, qui aient existé avant ceux de notre XIIIe siècle français.

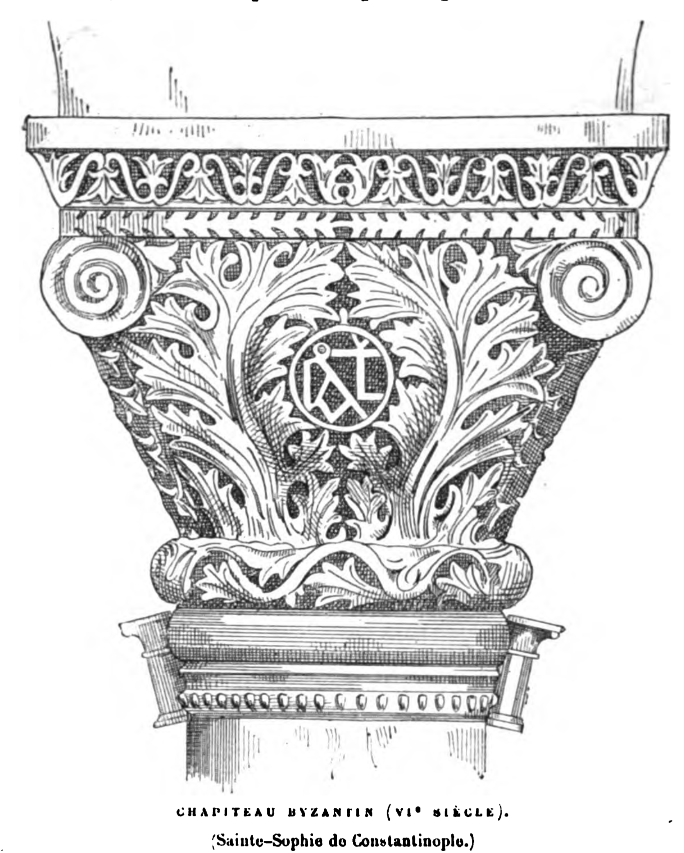
Il suffit de parcourir l'*Art de bâtir chez les Byzantins*, de M. Auguste Choisy [1], pour être convaincu de l'influence décisive qu'ils ont exercée sur le développement architectural du moyen âge, je dirai même sur les destinées artistiques du monde moderne. Aujourd'hui encore nous aurions grand profit à étudier la logique rationnelle de leurs œuvres, la structure intime de leurs monuments.

L'examen des problèmes de construction posés et si remarquablement résolus par les Byzantins était bien fait pour tenter un homme du métier. La tâche était vaste, nouvelle et ardue. Il y fallait

1. Paris, Société anonyme des publications périodiques. 1 vol. in-folio.



un esprit ayant à la fois la rigueur scientifique, une extrême ingéniosité d'analyse, une grande liberté de jugement. M. Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées, auteur de travaux déjà fort remarqués des spécialistes[1], possédait à un degré éminent ces diverses qualités. Je dirai sans ambages que ce dernier ouvrage, où il nous donne une anatomie si complète de l'architecture byzantine, me paraît un des plus remarquables qu'ait produits la critique fran-

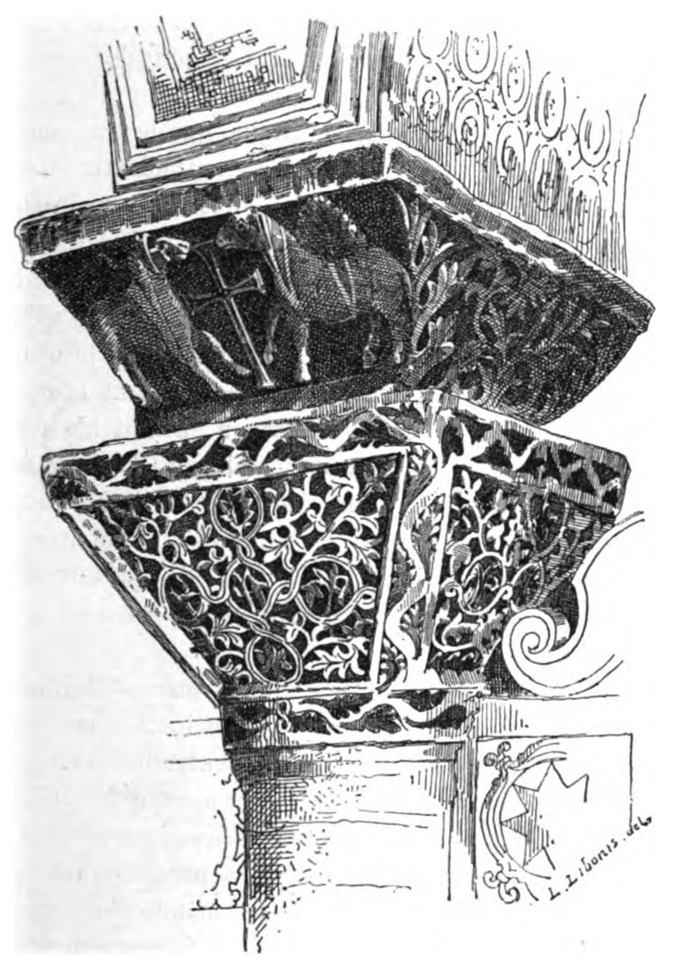


CHAPITEAU BYZANTIN (VIe SIÈCLE).
(Sainte-Sophie de Constantinople.)

çaise, aussi bien par le fond, qui est d'un enchaînement inattaquable, que par la forme, qui est un modèle de clarté, de simplicité et de concision. J'ajouterai que la forme n'en est pas le côté le moins intéressant. Le style de M. Choisy est très particulier; il n'est ni brillant, ni frappant, au premier abord; mais il vous conquiert peu à peu par sa concision même et par une propriété de termes sans égale. Il semble que l'auteur se soit donné comme gageure, à la façon de Michelet, d'élaguer tout mot inutile ou accessoire, toute répétition

1. *L'Art de bâtir chez les Romains. — Études épigraphiques sur l'architecture grecque.*

d'idée, toute périphrase oiseuse. Il ne s'interdit pas, à l'occasion, un accent plus vif, une touche rapide de couleur, un tour imprévu de la



CHAPITEAU BYZANTIN (VIe SIÈCLE).

(Saint-Vital de Ravenne.)

pensée, mais il poursuit partout et toujours, avec un scrupule imperturbable, la précision scientifique de l'expression. Le résultat de cet effort est des plus curieux et l'on peut à bien des égards le proposer en modèle.

Au moment où la *Théodora* de M. Sardou a donné à cette période de l'histoire des arts une sorte d'actualité passagère, il m'a paru opportun de dire quelques mots du travail de M. Choisy. Les Byzantins sont à la mode pour quelques semaines. Profitons-en.

Dans une introduction qui est à lire avec le soin le plus attentif, l'auteur définit avec une netteté parfaite le but et les limites de ses recherches : d'abord les attaches lointaines de l'art byzantin avec l'art romain, ses origines orientales, puis son développement dans l'empire grec jusqu'à l'édification de Sainte-Sophie de Constantinople. Quant aux documents mis en œuvre par M. Choisy, ils ne pouvaient être autres, pour un esprit aussi pratique, que les monuments eux-mêmes avec les traditions locales qui s'y rattachent. Chargé d'une mission officielle, c'est sur les lieux où subsistent encore les restes caractéristiques de l'art byzantin, dans tout le bassin de l'Archipel, en Grèce, à Constantinople et en Asie Mineure, que celui-ci a recueilli les matériaux de son travail. Mais il n'a point essayé d'embrasser l'art byzantin dans son ensemble et de le décrire dans toute la variété de ses applications ; il a restreint la question en l'abordant par les côtés techniques et en faisant abstraction des formes décoratives pour considérer spécialement la structure. Bâtir a été, aux yeux des Byzantins, le rôle essentiel de l'architecte. Les artistes qui ont élevé la citerne des Mille-et-une-Colonnes, à Constantinople, la mosquée de Damas, le temple de Spalatro, les églises de Sainte-Sophie à Salonique et à Constantinople étaient avant tout de grands constructeurs.

En réalité l'art byzantin doit peu à l'art romain. L'église grecque ne doit rien ou presque rien à la basilique latine. La mer Adriatique semble être la ligne naturelle de partage entre les deux arts. « En deçà, dans les contrées de langue latine, remarque M. Choisy, règne un système de construction issu de toutes pièces du génie organisateur de Rome; au delà, la civilisation et l'art prennent peu à peu les couleurs de l'Orient : là commence un monde demi-grec, demi-asiatique, parlant la langue grecque, et dont l'architecture reproduit les types helléniques modifiés par un rayonnement de l'Asie. » La conquête de l'Occident par Rome fut complète, ce fut comme la révélation d'un principe civilisateur, une véritable absorption. Tout autre fut l'effet de la domination romaine en Orient. Ici, fait observer avec une rare justesse M. Choisy, les rôles se renversent; c'est l'Asie qui domine l'intruse et lui impose ses mœurs, ses traditions. L'art grec tel que l'avait créé l'école d'Alexandrie se défend contre l'invasion des idées latines ; il maintient ses éléments fondamentaux et se retrouve presque intact le jour où l'Orient redevient un empire à part avec Constantinople pour capitale. Rome détruite, le courant oriental reprend sa marche naturelle. « Rome, dit M. Choisy, avait

entravé, comprimé la vie orientale; sa ruine rendit l'Orient à lui-même; l'art et la société, reprenant un essor plus libre, s'engagèrent à sa chute dans des voies inexplorées. De là, pour la société, une



PORTRAIT DE JUSTINIEN, D'APRÈS UNE MOSAIQUE DU VIe SIÈCLE.

(Eglise de Saint-Apollinaire in Città, à Ravenne.)

forme nouvelle de civilisation, la civilisation chrétienne d'Orient, et, pour l'art, un type d'architecture entièrement original, l'architecture byzantine. »

C'est à cette évolution de l'art oriental à l'issue de la période romaine que M. Choisy a consacré son étude.

Il dégage d'abord une loi dont personne avant lui n'avait indiqué l'importance : la voûte est l'élément constitutif de la bâtisse byzantine. L'influence de la voûte se retrouve dans toutes les combi-

naisons de son architecture. Toutes les circonstances de la construction découlent de la nature de la voûte et de la variété de ses types. M. Choisy a pensé qu'il convenait de ranger les faits autour de cet élément fondamental. C'est en cela que réside l'originalité de son travail.

Au point de vue strict de la *construction*, l'économie de la voûte suffit à tout expliquer dans le développement de l'architecture byzantine ; au point de vue des résultats apparents et de l'invention pittoresque, c'est la coupole sur pendentifs, forme idéale de la voûte, qui est l'organe distinctif et véritablement neuf de l'édifice byzantin.

L'architecture romaine de l'Occident reposait, il est vrai, elle aussi, sur l'emploi de la voûte, et il se peut que les Orientaux en aient emprunté l'idée à leurs conquérants. Mais ce n'est là qu'une analogie de surface. La constitution de la voûte byzantine diffère de tous points de celle de la voûte romaine ; les deux sortes de voûtes, du moins celles qui sont construites en matériaux légers, ce qui est le plus grand nombre, ne se ressemblent ni par l'aspect ni par la structure. Je cède encore la parole à M. Choisy :

« Analysez une voûte romaine de construction occidentale. A peine trouvez-vous en elle quelques chaînes de brique qui en sont comme l'ossature, le squelette ; le reste n'est qu'un massif informe, un remblai de cailloux et de mortier, une concrétion pure et simple : une de ces œuvres savamment primitives d'où le travail intelligent est exclu à dessein et qui témoignent d'une force matérielle immense, instrument passif d'une volonté puissante. — En Orient, au contraire, dans les contrées grecques, tout est combinaison, tout est calcul ; chaque fragment a, dans la voûte dont il fait partie, sa place déterminée et sa fonction ; partout apparaît, à côté de l'idée dominante qui conçoit, la force réfléchie qui exécute : on se sent transporté dans un milieu tout autre et les monuments des deux écoles trahissent ainsi, jusque dans leurs derniers détails, la différence des mains dont ils sont sortis.

« A Rome, où la voûte est un monolithe fait d'une matière plastique, le massif qui la constitue exige un moule, et l'architecte romain donne, en effet, à chaque voûte un cintre. Mais ce cintre, il lui répugne de le bâtir pour le détruire ensuite et dans cette pensée il lui applique un mode de construction mixte, moitié brique et moitié charpente. La voûte achevée, la partie en charpente va seule disparaître ; tout ce qui est brique reste engagé dans les massifs et s'associe à leur résistance : incorporer à la voûte la majeure partie

du moule qui l'a portée, voilà en un mot le procédé occidental. — Chez les Orientaux, l'idée d'économie revêt une forme plus absolue : pour eux il ne s'agit pas d'atténuer la dépense des ouvrages auxiliaires, *la question est de les supprimer*. Le problème de voûter *sans cintres*, les architectes grecs se le posent franchement et, grâce à d'ingénieux agencements de matériaux, ils parviennent à le résoudre : la plupart de leurs voûtes, ils les élèvent en maçonnant dans l'espace, *sans*



THÉODORA ET SES SUIVANTES, D'APRÈS UNE MOSAIQUE DU VI.e SIÈCLE.

(Eglise Saint-Vital, à Ravenne.)

support, sans appui d'aucun genre. Leur méthode n'est point une variante de celle de l'Occident, c'est un système bien distinct et qui ne dérive même pas d'une source romaine. »

Aux yeux de M. Choisy, et je suis absolument de son avis, la voûte *sans cintrage* est la grande trouvaille pratique des Byzantins. Au point de vue de la construction pure, une voûte quelconque du plus humble édifice du règne de Justinien est donc supérieure à la plus vaste et à la plus belle des voûtes romaines.

De la voûte sans cintrage à la coupole sans cintrage le pas était aisé à franchir : la construction de la coupole et des voûtes immenses

de Sainte-Sophie devenait réalisable sous la main hardie d'un Anthemius de Tralles.

L'étude des ruines byzantines de l'Asie Mineure a livré à M. Choisy le secret des tâtonnements qui ont conduit les architectes grecs à l'une des découvertes les plus originales et les plus fécondes qui aient marqué l'histoire de la construction chez tous les peuples.

Les Byzantins ont apporté des perfectionnements notables à la construction des murs et des massifs ; ils modifièrent aussi les profils et les proportions de la colonne romaine, mais d'une façon qui n'a pas toujours été à leur avantage. L'emploi du chapiteau en pyramide renversée, dont les plus beaux exemples sont à Sainte-Sophie de Constantinople et à Saint-Vital de Ravenne[1], est une des marques de leur style architectural. La construction romane de l'Occident leur a emprunté cette forme de chapiteau et s'en est servie avec bonheur pendant plusieurs siècles.

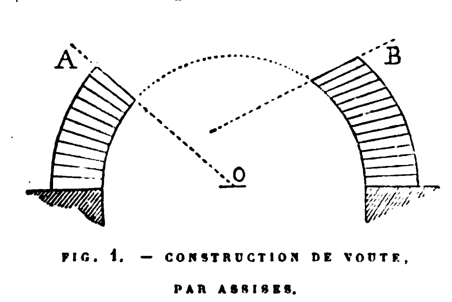


FIG. 1. — CONSTRUCTION DE VOUTE, PAR ASSISES.

Je ne m'arrêterai, pas plus que M. Choisy, d'ailleurs, à ces modifications accessoires de la structure. La grosse affaire c'est la voûte.

Les Byzantins ont dans certains cas employé les échafaudages cintrés, mais seulement lorsqu'il s'agissait de voûtes en grand appareil ou en moellons, ce qui était l'exception.

Leurs matériaux de prédilection étaient les briques et les tuileaux, c'est-à-dire les matériaux les plus légers et les plus économiques. Cette préoccupation d'économie qui semble avoir présidé à la plupart de leurs constructions les a conduits à chercher la possibilité de se passer du cintrage de bois. Ayant reconnu que la voûte bâtie par assises rayonnantes, surplombant progressivement sur le vide, — telle qu'on la voit dans la figure 1, — exigeait l'emploi du cintrage, ils adoptèrent après divers essais une autre disposition des briques. Au lieu de maçonner les briques par lits, comme en A et en B, ils disposèrent les briques par tranches verticales, comme dans la figure 2, en procédant de la manière suivante, très clairement résumée par M. Choisy :

« Soit M un mur de tête servant de point de départ au berceau.

1. Les chapiteaux que nous reproduisons ici sont empruntés au volume de M. Charles Bayet sur l'*Art byzantin*, et les mosaïques à *La Mosaïque* de M. Gerspach. Paris, Quantin, 1883.

« Au moyen d'une couche de mortier, ils font adhérer contre ce mur de tête M les briques destinées à former la première tranche; la deuxième tranche vient se souder à la première comme la première s'est accolée au mur de tête : et ainsi de suite. La voûte se prolonge

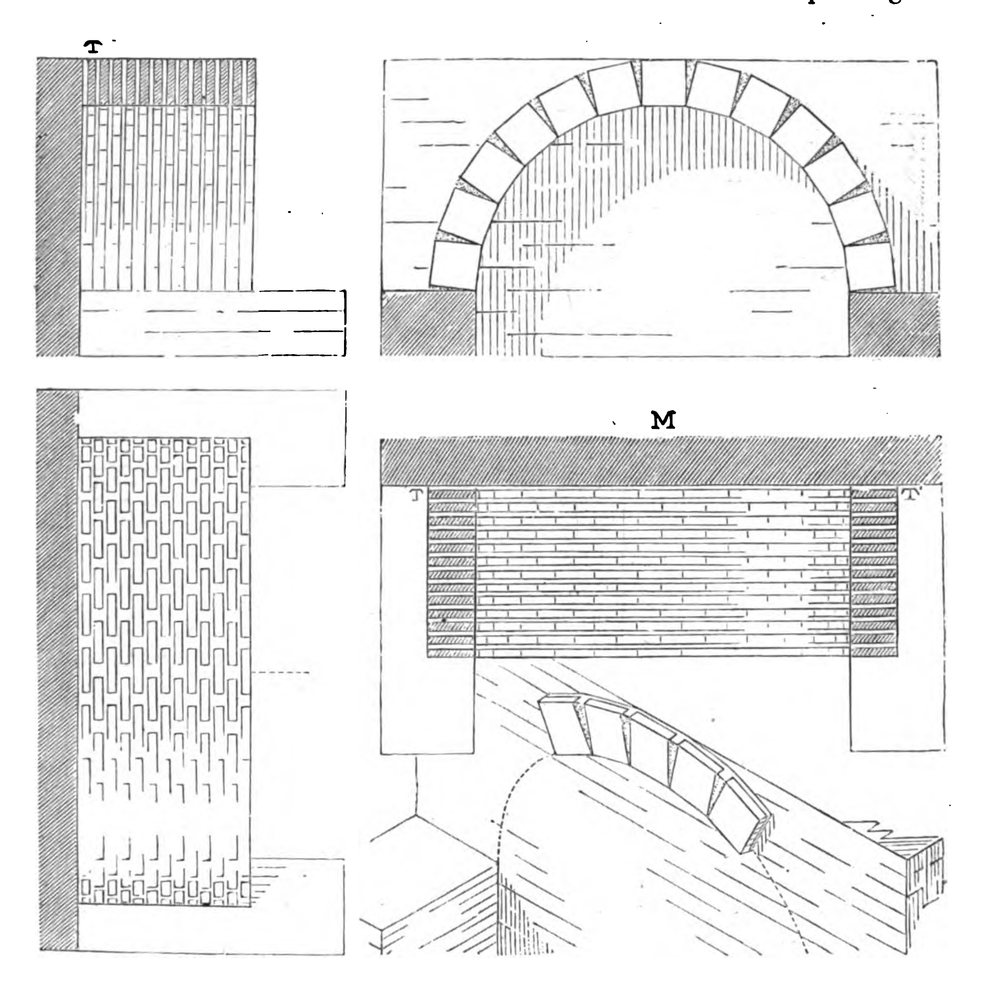


FIG. 2. — CONSTRUCTION DE VOUTE, PAR ASSISES, SANS CINTRAGE.

par tranches au lieu de s'élever par assises, et l'adhérence qui fixe chacune des tranches à celle qui la précède rend tout support auxiliaire entièrement superflu. »

Telle est la méthode dans sa simplicité théorique.

Il est nécessaire que le mortier soit à prise prompte et énergique, sous peine de voir les briques se détacher. Toutefois les Byzantins ont remédié à ce danger en remplaçant les tranches verticales de la

figure 2 par des tranches plus ou moins inclinées, ainsi que nous le montre la figure 3. L'intrados ne présente plus alors un parement lisse mais un profil à redans, ce qui est un grand avantage lorsque la voûte est destinée à recevoir des stucages ou des mosaïques.

La méthode la plus perfectionnée, celle qui réunit le plus

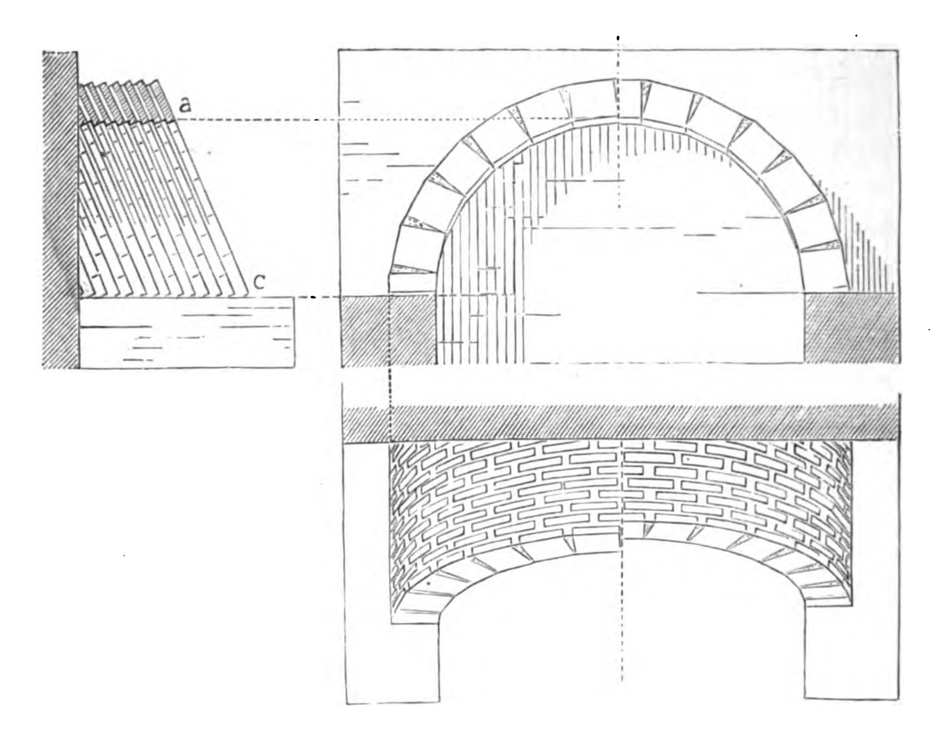


FIG. 3. — CONSTRUCTION DE VOUTE, PAR ASSISES INCLINÉES, SANS CINTRAGE.

d'avantages, consiste à procéder par tranches coniques et inclinées (figure 4). Le profil du berceau devient alors une ellipse.

Ces procédés de construction sans cintrage auraient été difficilement applicables à des voûtes destinées à porter de lourdes charges, comme celles d'un pont, mais ils convenaient merveilleusement aux voûtes légères d'un grand édifice, comme celles d'une citerne ou d'une église. La conservation des voûtes du VIe siècle qui subsistent aujourd'hui témoigne de l'excellence de la méthode.

Le même système de construction devait tout naturellement s'appliquer aux voûtes d'arête. Il n'y avait qu'à mener de front l'élévation des deux berceaux en terminant par les angles de pénétration.

La coupole sur plan circulaire était connue depuis longtemps, lorsque les Byzantins ont essayé d'y appliquer leur nouveau procédé de bâtisse. M. Choisy pense même que les architectes des temps primitifs avaient dû se passer du cintrage dans l'édification de leurs coupoles en grand appareil, ce qui serait le cas des voûtes de Mycènes. Le cintrage serait d'invention romaine. Quoi qu'il en soit, c'est aux Byzantins que revient l'honneur d'avoir élevé des coupoles en briques, sans cintrage, à l'aide de la méthode des lits coniques (figure 5). L'emploi de cette disposition de briques, par cônes emboîtés, sans échafaudage, a été l'origine de l'essor magnifique que la construction des coupoles a pris entre leurs mains. M. Choisy nous fournit à ce sujet les exemples les plus topiques.

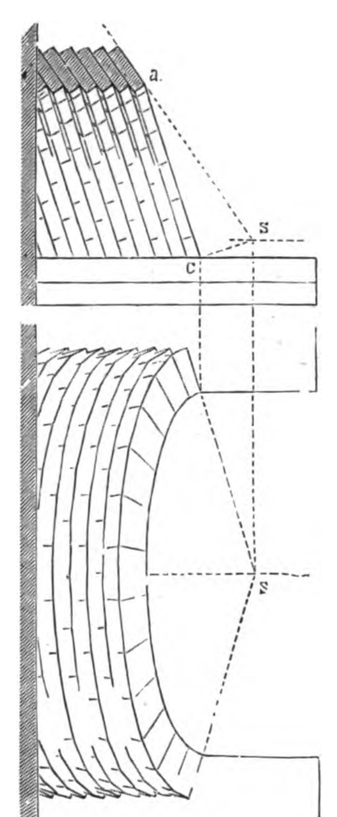


FIG. 4. — CONSTRUCTION DE VOUTE PAR LITS CONIQUES.

Ceci nous amène à la construction de la coupole sur pendentifs ou sur trompes, qui est la création la plus célèbre de l'art byzantin. Car, ainsi que le faisait déjà remarquer M. de Verneilh, en 1852 [1], ce qui distingue pour le regard les monuments byzantins des autres monuments chrétiens, c'est LA COUPOLE. La coupole est le trait caractéristique de la construction byzantine à son apogée, la base de toutes ses combinaisons architecturales. Et encore faut-il ajouter que la coupole véritablement byzantine est celle qui est inscrite sur un plan carré, c'est-à-dire portée par quatre pendentifs ou sections de sphère qui s'élancent aux quatre angles du carré, et saisissent, en s'épanouissant, toutes les parties qui ne reposent pas directement sur les arcs.

Les Byzantins ne sont parvenus que lentement à cette expression suprême de leur architecture. On peut affirmer qu'ils en doivent la découverte à leur système de construction par tranches.

Sainte-Sophie de Constantinople n'est en somme qu'une coupole

1. *L'Architecture byzantine en France*. Paris, Didron, 1852. 1 vol. in-4°.

gigantesque portée par quatre pendentifs et contrebutée par quatre demi-coupoles. M. Choisy a consacré une étude approfondie à cet édifice, l'un des plus extraordinaires, par ses dimensions, la singularité de son plan et la hardiesse de sa construction, qui soient

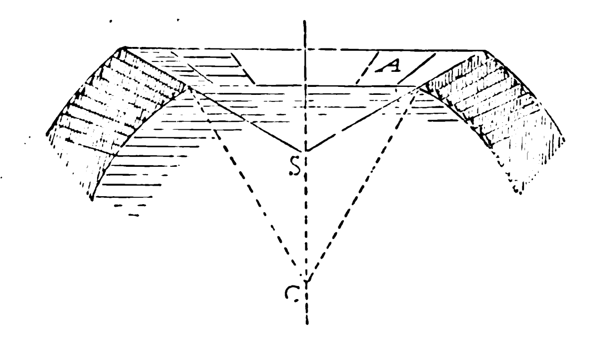
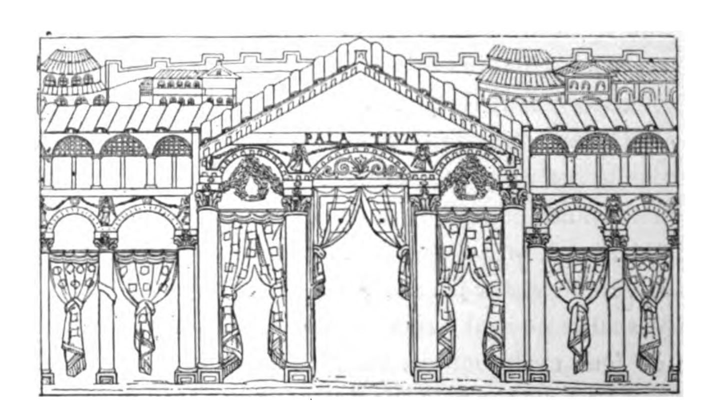


FIG. 5. — CONSTRUCTION DE CALOTTE SPHÉRIQUE SANS CINTRAGE.

au monde. Les limites de cet article ne me permettent pas malheureusement d'entrer avec lui dans ce vaste sujet.

Son ouvrage n'a eu en vue, comme je l'ai dit, que l'art de bâtir. Il y en aurait un autre, bien important pour les origines de nos arts décoratifs, à faire sur la mosaïque et la sculpture ornementale des Byzantins. Celui que M. Bayet a écrit pour la *Bibliothèque de l'enseignement des arts*, si utile qu'il soit déjà, n'en est que l'esquisse abrégée.

LOUIS GONSE.



REVUE MUSICALE



La réouverture du Théâtre-Italien, il y a deux ans, fut considérée comme un événement d'importance. Certains journaux ne tarissaient pas en éloges sur les merveilles que nous réservaient MM. Maurel et Corti, les « éminents » directeurs de la scène régénérée — intelligents ne suffit plus, tous les directeurs étant intelligents aujourd'hui. — Enfin on allait entendre de la musique chantante et des artistes sachant chanter! Ce n'est pas tout; quelques journalistes, dont l'épiderme délicat est désagréablement affecté par la promiscuité des couches sociales au temps où nous vivons, firent savoir au public que la « bonne société » avait enfin trouvé un refuge; elle allait pouvoir se réunir et prendre en commun de délicats plaisirs sans avoir à redouter le contact des fâcheux et des intrus. La « bonne société » ne se le fit pas dire deux fois; elle assaillit de demandes d'entrée MM. Maurel et Corti. L'abonnement atteignit un chiffre considérable, comme aux plus beaux jours du Théâtre-Italien d'autrefois. Ainsi, la première partie du programme était remplie, la plus difficile à coup sûr, celle qui réclame le concours du public; il ne s'agissait plus que de mener à bonne fin la seconde pour que le Théâtre-Italien fût de nouveau fondé et pour longtemps sans doute. Ceci était affaire aux entrepreneurs et l'on ne doutait pas de leur réussite, car l'empressement du public avait singulièrement facilité leur tâche; aucun obstacle sérieux ne se dressait devant eux. Ils ont échoué piteusement, entraînant dans leur déroute la ruine, peut-être définitive, d'une institution qui était appelée à rendre les plus grands services à l'art musical.

M. Maurel, bientôt débarrassé de son associé, dont l'expérience eût pu sauver l'entreprise, a fait preuve d'une incapacité absolue. Artiste de talent, il s'est montré infatué de son mérite au point d'étonner Vestris lui-même, si le fameux danseur revenait en ce monde. Directeur d'un théâtre de cette importance, investi de la confiance de ses abonnés et dépositaire de leur argent, il n'a vu dans cet accident du sort qu'une occasion inespérée de venger le baryton Maurel des dédains de l'Opéra. Répertoire, choix d'artistes, tout a été combiné de manière à faire valoir le mérite transcendant du grand comédien, de l'inimitable chanteur que l'Académie nationale de musique

n'avait pas su garder. Si l'on excepte les quelques représentations auxquelles ont concouru deux ou trois artistes d'une valeur réelle, le Théâtre-Italien aura été consacré pendant deux ans à la glorification du baryton Maurel. Sublime il apparut dans le *Simon Boccanegra* du commencement, un opéra dont personne ne voulait, Verdi peut-être moins que personne; sublime nous l'avons vu dans l'*Aben-Hamet* de la fin, expirant comme Sardanapale, entouré de comparses, dans l'embrasement du Théâtre-Italien.

Pauvre théâtre et pauvre M. Théodore Dubois dont l'œuvre est engloutie, à l'aurore d'un succès peut-être, et qui, par surcroît, risque de payer les frais de l'apothéose de M. Maurel!

Ce théâtre ne demandait qu'à vivre pourtant et il lui fallait si peu de chose! Un bon quatuor de solistes, un orchestre bien conduit, des chœurs bien entraînés, de modestes décors, voilà tout ce que réclame ce vieux répertoire italien dont on peut médire tant qu'on voudra, mais qui contient des merveilles de grâce musicale, d'émotion et d'esprit; répertoire éminemment apte à procurer d'agréables soirées à tous ceux qui vont au théâtre pour s'amuser et se soucient médiocrement d'aller se mortifier aux savantes dissertations des musiciens de l'école transcendantale.

L'orchestre et les chœurs ont été satisfaisants. Le quatuor vocal pouvait facilement être trouvé, mais pour cela il eût fallu que M. Maurel se résignât à ne briller qu'à son heure et à s'entourer de partenaires dignes de lui : l'amour-propre de l'artiste n'a pas voulu s'incliner devant l'intérêt du directeur qui était en même temps l'intérêt du public.

Au point de vue du choix des ouvrages, le Théâtre-Italien a été mal engagé dès le début, et la direction n'a fait aucun effort pour le ramener dans la bonne voie. S'il n'était pas trop tard pour lui appliquer un mot célèbre, plus célèbre que juste dans son emploi primitif, nous dirions : — Le Théâtre-Italien, à Paris, sera conservateur ou il ne sera pas. A ce titre seulement, il pourra intéresser les personnes qui ont gardé le goût de la musique dramatique et rendre des services aux artistes dont l'ambition est de créer des ouvrages nouveaux dignes des anciens. La déconfiture de M. Maurel laisse subsister intacte la confiance que nous avons dans la vitalité de la musique italienne ou, pour mieux dire, du répertoire du Théâtre-Italien, car Beethoven et Mozart y ont été admis de tout temps à côté des compositeurs italiens : ce répertoire n'est pas aussi compromis qu'on le suppose. L'histoire, particulièrement en matière d'art, nous apprend à ne jamais désespérer des œuvres qui ont jailli spontanément de l'âme d'un artiste : la mode peut changer, mais les sentiments exprimés avec une émotion vraie retrouvent tôt ou tard le chemin du cœur humain.

Quoi qu'il en soit, l'institution même du Théâtre-Italien reçoit un coup dont elle se relèvera difficilement; le public rendu méfiant par ce nouvel échec en aura bientôt oublié la véritable cause; alors il sera facile aux contempteurs de la musique italienne de proclamer la décrépitude d'un art, à propos d'un événement fâcheux dont la responsabilité retombe tout entière sur l'incapacité d'un homme.

Il est bien tard pour parler de l'opéra de M. Th. Dubois; nous avons dit dans la *Chronique* que c'était l'œuvre d'un musicien instruit, délicat et

nullement porté aux exagérations qui sont dans le goût moderne. Rien de bien saillant dans *Aben-Hamet*. M. Dubois n'a pas le tempérament dramatique : c'est un gros reproche à lui faire, car il est impossible de mettre au point une œuvre de théâtre si l'on est mal doué sous ce rapport. On a écouté cependant avec plaisir certaines parties de l'ouvrage où le compositeur fait entendre de charmantes mélodies. Le rôle d'Aben-Hamet a été supérieurement interprété par M. Maurel ; je dois cette justice à l'artiste de ne pas englober son remarquable talent de chanteur dans les justes reproches qui s'adressent au directeur du Théâtre-Italien. Le livret d'*Aben-Hamet* a été emprunté par MM. L. Détroyat et A. de Lauzières au roman de Châteaubriand, le *Dernier des Abencérages*, que nous avons lu dans notre jeunesse et qu'on ne lit plus guère aujourd'hui. Ce livret vaut ce que valent la plupart des livrets d'opéra; on ne peut pas l'accuser d'avoir fait du tort à la musique. En somme, *Aben-Hamet* méritait un meilleur sort; nous ne serions pas étonné de le voir un jour se relever de l'accident dont il est victime, et gagner les faveurs du public.

L'Opéra vient de faire une tentative pour doter son répertoire d'un ouvrage en deux actes : le manque de levers de rideau s'y fait vivement sentir; quand on veut donner un ballet important, on ne sait comment s'y prendre pour occuper la première moitié de la représentation. Le temps est passé où l'on pouvait mutiler le chef-d'œuvre de Rossini et faire patienter le public en lui servant des fragments de *Guillaume Tell;* il y a bien le *Philtre* d'Auber, mais aucun ténor de l'Opéra ne pourrait le chanter; quant au *Comte Ory*, on en a tant usé et avec si peu de respect qu'il a cessé de plaire aux abonnés.

Je crains bien que le *Tabarin* de M. Émile Pessard ne fournisse pas une longue carrière. Ce n'est pas que cet opéra soit sans valeur; M. Pessard a beaucoup de talent; il a le goût délicat et se complaît aux recherches de détail. Malheureusement, les finesses de son orchestration se perdent dans l'immense vaisseau de ce théâtre, le plus mal construit qu'il y ait en Europe au point de vue de l'acoustique. Sauf dans les unissons et dans les ensembles où les masses chorales luttent contre les cuivres déchaînés, on n'y arrive jamais à réconcilier les instruments avec les voix. La fusion s'y réalise à la façon de nos fusions politiques : les uns sont à la cave, les autres au grenier.

Si M. Pessard n'avait pas été lié par ses engagements et qu'il eût porté son ouvrage à l'Opéra-Comique, il est probable qu'il goûterait à l'heure actuelle les joies du succès. On ne peut raisonnablement attendre des habitués de l'Opéra, venant là pour leur plaisir, qu'ils se mettent l'esprit et les oreilles à la torture pour discerner les fines ciselures dont le compositeur a enjolivé ses idées musicales. Dans *Tabarin*, ce qu'on joue à l'orchestre vaut mieux que ce qu'on chante sur la scène. L'acoustique du théâtre contraignant le spectateur à faire un choix, il est naturel que son attention se porte de préférence du côté où on entend le mieux, c'est-à-dire vers les parties chantées; le meilleur de cette musique se trouve ainsi supprimé de fait et l'œuvre en souffre.

Nous ne conterons pas par le menu la pièce de *Tabarin*. Le livret de M. Paul Ferrier est une adaptation en vers de la comédie de même nom qu'il a fait jouer à la Comédie-Française en 1874. Le résultat le plus précieux de la représentation fut que le public se retira convaincu de la supériorité de M. Coquelin dans tous les genres. L'excellent comédien prouva qu'il savait à l'occasion tirer des larmes autres que celles provoquées par le rire. Le sujet, en somme, était bon pour la musique puisqu'il fournissait au musicien l'occasion de s'essayer à des effets de contraste que Verdi a admirablement réussis dans son *Rigoletto*; cette fois encore il aura servi à mettre en relief le talent d'un acteur. Puisqu'il est question de monter ce dernier ouvrage à l'Opéra, l'administration sait maintenant qu'à défaut de M. Lassalle, l'artiste favori du public, que l'Amérique jalouse nous envie et va probablement nous enlever, elle possède un acteur de mérite et un chanteur émouvant dans la personne de M. Melchissédec. Les honneurs de la soirée ont été pour ce baryton qui sait tirer parti de tout, même des défaillances d'une voix un peu surmenée. Mlle Dufrane a fait preuve d'une grâce et d'une légèreté que les grands rôles qui lui sont confiés d'ordinaire ne permettaient pas de soupçonner. Mine engageante, voix câline, elle a tout ce qu'il faut pour enrager ce pauvre Tabarin et lui apprendre à ses dépens qu'on ne doit pas trop rire des maris ridicules. M. Dubulle, dans le rôle du charlatan Mondor, fait le meilleur emploi de sa voix de basse un peu maigre mais bien timbrée; on n'utilise pas ce jeune chanteur à l'Opéra tandis qu'il pourrait rendre de réels services à l'Opéra-Comique. N'oublions pas enfin de complimenter l'excellent ténor M. Sapin; on le savait fort intelligent: il a joué et chanté avec esprit le rôle du pitre Nicaise Fripesauce.

En résumé, le défaut capital de l'œuvre de M. Pessard est d'avoir été produite dans un milieu qui ne lui convient à aucun point de vue; les délicatesses de la partition échappent aux oreilles les plus attentives et les intentions comiques de la pièce se figent avant d'arriver aux spectateurs. La salle de l'Opéra n'est décidément bonne qu'à répercuter des fanfares de trompette ou des chœurs d'orphéon. MM. Ritt et Gailhard n'y peuvent rien; ils ont monté de leur mieux, avec un goût indiscutable, un ouvrage accepté et légué par leur prédécesseur; leur administration n'est donc pas en cause.

Pour accompagner *Tabarin* on a repris à la scène le *Fandango*, le joli ballet de MM. Meilhac, Halévy, Mérante et Salvayre. Je n'ai rien à dire de cette reprise, si ce n'est qu'elle met bien en relief le talent exquis, la grâce et l'élégance de Mlle Subra, l'héritière des traditions françaises de la danse, traditions qui n'ont rien à envier à celles de l'étranger. La danse ainsi comprise est un art véritable.

Les concerts sont toujours suivis par un public nombreux et assidu. Le temps est passé où l'on pouvait invoquer la mode pour expliquer le succès du Conservatoire et des séances de musique classique dirigées par M. Pasdeloup. La population parisienne, de toutes classes, a pris un goût réel à la musique et parmi les productions les plus complexes de l'art musical, elle sait parfaitement distinguer les œuvres d'art des travaux de facture. Elle rend justice aux efforts des uns, mais réserve ses applau-

dissements aux inspirations des autres. Berlioz, si décrié autrefois, est aujourd'hui l'idole de la foule et surtout de la jeunesse qui, n'ayant ni préjugés ni rancunes, ne cherche pas à mentir à ses impressions. C'est plaisir de voir l'enthousiasme que soulève aux concerts de M. Lamoureux comme à ceux du Châtelet, la *Damnation de Faust*, cette œuvre colossale de notre grand artiste : les intentions du compositeur dans les parties les plus ardues de son œuvre, intentions souvent raffinées jusqu'à la quintessence, sont saisies au passage par la majorité des auditeurs et appréciées avec une justesse de sentiment dont il est permis de s'étonner. On voit rarement une œuvre d'art agir à ce degré sur une foule, et surtout avec cette concordance d'émotion. Wagner, également bien accueilli du public vibrant de ces concerts, n'a pas ce pouvoir de fasciner les âmes et de les tenir sous sa dépendance, sans trêve ni repos. Si parfois on est ébloui, transporté par ses accents magnifiques, il est des moments où l'on retombe lourdement dans les ténèbres, vide de pensées, étourdi par des bruits incompréhensibles. Le public a la sensation de trous énormes et, pour mon compte, je crois que sa clairvoyance n'est nullement en défaut : ces trous existent. Laissons les fanatiques du maître allemand s'y plonger avec délices et proclamer qu'on y voit très clair; nous leur demanderons seulement de vouloir bien se mettre d'accord dans leurs descriptions de ces régions inaccessibles au vulgaire; jusque-là nous les tiendrons pour suspects.

Où Wagner est admirable, à l'égal des plus grands maîtres de l'art et peut-être plus enveloppant qu'aucun ne fut jamais, à cause de l'ivresse physique qu'il procure, c'est dans les parties de son œuvre où lui-même, dominé par l'inspiration, ne se sent pas le courage de la faire passer par l'étamine du système dont il est l'apôtre. Nous venons d'entendre, au Conservatoire, la marche avec chœur, de *Tannhaüser;* c'est un ruisseau de pure mélodie, limpide comme de l'eau de roche, coulant droit, sans arrêt, sans barrage systématique qui ternisse son éclatante lumière. De pareils chefs-d'œuvre éblouissent les natures les plus réfractaires à la musique; on est littéralement subjugué par la magie des sons; il faut bien s'incliner devant le génie du magicien.

Les concerts du cirque d'Hiver, dirigés par M. Benjamin Godard, nous ont donné des fragments de la *Prise de Troie*, de Berlioz : l'air de Cassandre, le duo de Cassandre et de Chorèbe, un superbe morceau de théâtre, du pathétique le plus élevé, et enfin la célèbre Marche troyenne que le souvenir écrasant de la Marche hongroise de la *Damnation de Faust* ne permet pas d'apprécier à sa juste valeur. Succès des plus vifs, cependant; tout ce qui vient de Berlioz est accepté aujourd'hui avec le même empressement qu'on mettait autrefois à rejeter ses œuvres les plus belles. Cette faveur du public inspirera peut être l'idée à quelque directeur de théâtre de monter son opéra : *Benvenuto Cellini* qui, en ce moment même, soulève un véritable enthousiasme à l'étranger : les Allemands et les Russes ne peuvent se lasser de l'entendre. Va-t-il falloir attendre, pour reprendre notre bien, que l'Europe nous impose l'œuvre de Berlioz comme elle nous a imposé celle de Bizet? Et puisque le nom de l'auteur de *Carmen* vient sous ma plume, peut-être n'est-il pas hors de propos d'apprendre à nos lecteurs la reprise

prochaine de la ***Jolie fille de Perth***, au théâtre de l'Opéra-Comique... d'Anvers.

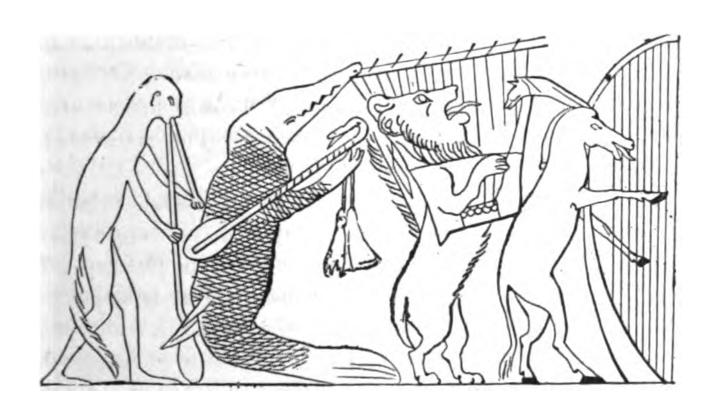
Le Conservatoire a fait entendre la 2e symphonie de M. Brahms. Ce n'était pas à proprement parler une nouveauté, car nous croyons nous souvenir qu'elle fut exécutée par l'orchestre de M. Pasdeloup il y a quelques années. Les Allemands considèrent M. Brahms comme le successeur direct de Beethoven; l héritage est lourd à porter; je suis sûr que M. Brahms se soucie médiocrement de se le voir attribuer. En restant dans la vérité, on peut avancer que ce compositeur occupe le premier rang en Allemagne depuis que la mort de Wagner l'a laissée libre. Symphoniste de puissante allure, il excelle dans l'art des développements, mais on peut lui reprocher de n'avoir pas toujours la main légère. On rencontre parfois des idées charmantes dans ses œuvres, surtout quand il s'inspire de motifs slaves ou orientaux : tel, le *scherzo* de cette symphonie; tels aussi les airs de danse que jouaient les tsiganes à la Czarda de l'Exposition universelle et ses fameuses valses pour piano, à quatre mains. Cette musique légère, d'une grâce et d'une fantaisie vraiment exquises, est, à nos yeux, le meilleur titre de M. Brahms à l'admiration des musiciens ; on y sent courir l'inspiration d'un artiste supérieur et original : ses symphonies et sa musique de chambre ne montrent guère que le savant, un savant de premier ordre, il est vrai.

Une femme, et ce n'est pas une virtuose, vient de réussir à franchir les portes du Conservatoire qui s'entr'ouvent si difficilement aux compositeurs vivants. Mlle A. Holmès n'était guère connue jusqu'à ce jour que d'un public spécial, bien que les concerts Pasdeloup aient fait entendre plusieurs de ses compositions. On s'accorde à lui reconnaître un réel talent, et l'on rend hommage au caractère élevé de ses tendances ainsi qu'à la vigueur toute virile de ses moyens d'expression. Mlle Holmès compte parmi les plus ardents disciples de Wagner. Le reproche le plus grand qu'on puisse lui faire est précisément de s'abîmer dans l'admiration de son maître; en voulant ne voir que lui et le suivre de trop près, elle engloutit sa personnalité dans l'ombre de cette grande figure. Il est permis de regretter qu'un artiste de sa valeur soit victime de ce fétichisme déraisonnable; certains fragments de *Médée*, 3e partie de sa symphonie dramatique : les *Argonautes*, dévoilent chez Mlle Holmès, une âme de compositeur qui pourrait s'affranchir de tout vasselage et voler de ses propres ailes. Le chœur d'entrée « Cueillez l'ellébore et l'absinthe », chanté par les compagnes de Médée, est une fraîche inspiration d'artiste pénétré de son sujet, et doué de l'imagination poétique la plus vive. On a beaucoup goûté ce morceau dont le rythme étrange, aux balancements voluptueux, évoque la vision des danses de harem qui l'accompagneraient si les *Argonautes* étaient une œuvre de théâtre. Autant ce morceau est agréable à entendre, autant il est pénible de suivre l'interminable et bruyant dialogue qui le suit : une explication entre Jason et Médée, agrémentée d'éclats de voix et de cuivres qui prétendent traduire fidèlement les sentiments des personnages. De duo à proprement parler, il n'en est pas question, si ce n'est dans les dernières mesures, et alors Mlle Holmès retrouve quelques-uns de ces accents gracieux — je dirais

mélodieux, n'était la crainte de déplaire au compositeur — qui nous avaient charmés au début de la scène.

L'interprétation de *Médée*, confiée aux chœurs du Conservatoire, a été excellente; les solistes, M. Escalaïs et Mlle Figuet, ont fait de leur mieux; nous ne pouvons raisonnablement reprocher à Médée d'avoir eu parfois des intonations douteuses; sa jolie voix de mezzo-soprano n'est pas encore façonnée aux tours de force que le compositeur des *Argonautes* exige de ses interprètes. Escalaïs, plus maître de lui, n'a pas eu de ces écarts. Ce jeune ténor ne demande du reste qu'à chanter; il l'a bien prouvé par la façon large et émue dont il est venu traduire, à la fin du concert, l'air classique et admirable dans sa simplicité des *Abencérages* de Chérubini. Si la démonstration eût été à faire, aucun morceau n'était plus apte que celui-là à établir que la musique chantée doit être avant tout claire et franchement mélodique. La voix humaine, par cela seul qu'elle est humaine, et qu'elle est l'intermédiaire de la parole, c'est-à-dire du moyen le plus explicite qu'on ait découvert jusqu'à ce jour pour se faire comprendre, peut se passer d'auxiliaire; elle se suffit à elle-même quand il s'agit de donner toute sa valeur à l'expression d'un sentiment humain. Certes nous admirons les compositeurs qui essayent de rehausser sa puissance en l'entourant de toutes les richesses de l'harmonie; mais il est de mode aujourd'hui de la parer comme une châsse, au risque de l'étouffer : nous ne cesserons de protester contre ceux qui se livrent à cette entreprise; nous la jugeons inutile quand elle n'est pas malfaisante.

ALFRED DE LOSTALOT.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION DES ŒUVRES DE GAINSBOROUGH

A LA GROSVENOR-GALLERY


La Grosvenor-Gallery a, cet hiver, ouvert ses portes le 1er janvier, pour nous montrer une collection très variée des œuvres de Gainsborough, complément obligatoire de la collection des œuvres de Sir Joshua Reynolds qu'on nous y montra l'année dernière.

C'est une occasion unique pour étudier et juger, une fois pour toutes, l'art du célèbre rival de Reynolds ; car, en dehors des nombreux et remarquables échantillons réunis par Sir Coutts-Lindsay à la Grosvenor-Gallery, il y a, dans la réunion d'œuvres anciennes que nous offre en ce moment la Royal-Academy, des Gainsborough superbes et peut-être plus caractéristiques encore, dans la manière la plus populaire du peintre. Nous avons de plus à la Galerie nationale des portraits célèbres et des paysages non moins connus du même maître.

En face de cette exposition, venant ainsi immédiatement après celle de l'année passée, la comparaison entre les deux grands portraitistes anglais du XVIIIe siècle — toute banale et rebattue qu'elle puisse paraître — surgit inévitablement de nouveau : tout nous convie à une comparaison entre les deux maîtres. N'ont-ils pas fait partie de la même société artistique et sociale? N'ont-ils pas souvent peint les mêmes modèles, et n'ont-ils pas toujours été considérés comme rivaux, par eux-mêmes, par leur entourage, et par la postérité?

Gainsborough a déjà sur son célèbre émule un avantage inestimable, la conservation relativement satisfaisante de la plupart de ses toiles; tandis qu'il est navrant de constater les ravages causés par le temps, ou plutôt par l'altération des matières employées par Reynolds pour rehausser l'éclat de sa palette, dans les deux tiers de ses œuvres les plus charmantes. Gainsborough a encore pour lui la légèreté extraordinaire de l'exécution, la vivacité palpitante de l'expression, l'intensité de vie qu'il savait mettre dans ses portraits — qualités pour lesquelles il n'a peut-être d'égaux, dans le genre du portrait, que deux très grands maîtres bien éloignés et bien au-dessus de lui : je veux dire Velasquez et Frans Hals. Notre maître se souciait beaucoup moins de pénétrer dans les recoins de l'âme humaine, d'évoquer dans un portrait — comme les Holbein, les Moroni, les Rembrandt — les sentiments, les pensées et presque l'histoire du personnage. C'étaient surtout les

éclairs du regard, le souffle de la vie, qu'il cherchait et qu'il réussissait d'une manière surprenante à fixer sur la toile : personne ne sut saisir mieux que lui une expression fugitive et extérieure des traits, et cela sans caricature ni exagération aucune. C'est peut-être pour ces raisons qu'il a surtout réussi à merveille à peindre les ladies élégantes, évaporées, frêles, élancées, et les jeunes dandys de l'époque. Dans les portraits d'hommes d'État, de vieillards, de matrones et d'enfants, il n'atteint pas toujours au même degré de perfection.

Comme paysagiste, Gainsborough nous révèle un côté entièrement distinct de son talent. Là il était de son temps réellement sans rival, et ses admirateurs pourraient revendiquer pour lui le titre de fondateur de l'école moderne, si dignement continuée depuis par les Turner, les Constable, les Crome et par toute la grande école française de ces derniers quarante ans. Si notre maître n'envisageait pas encore la nature de très près, et procédait trop souvent par généralisations ; s'il ne savait pas évoquer dans le cœur humain un sentiment aussi vif et aussi profond que celui qui émane des œuvres d'un Constable, d'un Rousseau ou d'un Corot ; il voyait cependant la nature en poète et en coloriste harmonieux, et sut s'affranchir des entraves de la formule classique.

Nous n'avons pas à discuter ici en détail les grandes qualités de Reynolds, auxquelles on a si souvent rendu pleine justice. Il suffit de répéter que, confronté avec son rival, il brille surtout par une palette plus riche et plus puissante, quoique moins délicate, moins prodigue de finesses et de tons argentés : sa touche, sans avoir la légèreté souvent excessive de celle de Gainsborough, a plus de largeur et de fermeté. Si le souvenir des conventions des grands maîtres italiens entrait souvent pour une trop large part dans la conception et l'exécution de ses portraits ; s'il ne possédait pas, au même degré que Gainsborough, l'art de faire vivre ses figures, il savait souvent atteindre à une dignité sereine, à une aisance aristocratique, à une profondeur suggestive, supérieure à l'élégance — quelquefois un peu superficielle — de son rival. Pour s'en convaincre on n'a qu'à examiner ses portraits sérieusement étudiés, ceux du docteur Johnson, de lord Heathfield, de l'amiral Keppel, de Gibbon, par exemple. Et puis, où trouver chez Gainsborough quelque chose d'analogue à l'exquise sympathie que montre Reynolds pour la maternité et l'enfance, à ses groupes de famille d'un sentiment souvent si intime, et à ses incomparables enfants eux-mêmes, qu'il est à peine besoin de rappeler, tant ils sont connus et admirés de tous ?

En somme, la balance incline et inclinera toujours, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et il serait téméraire et peu utile de prétendre trancher cette question de suprématie. En Angleterre, en cas de plébiscite parmi les connaisseurs, ce serait probablement Reynolds qui aurait la majorité des voix : en France, l'opinion des critiques compétents penche certainement du côté de Gainsborough.

Il manque à la collection de la Grosvenor-Gallery certaines perles que nous espérions y retrouver et, entre autres, la belle *Mistress Graham*, que la Galerie nationale d'Édimbourg n'a pu prêter, le brillant portrait de la *Bacelli*, l'exquise toile, *The two Sisters*, et la jolie *Nancy Parsons* que nous avons vue l'année dernière à la Royal-Academy. Mais, en revanche, nous avons encore une fois le fameux *Blue Boy*[1], ce portrait fameux de « master Buttall » provenant de la

1. Gravé dans la *Gazette* (t. XIII, 1re pér., p. 113), ainsi que *Miss Graham* (t. I, 1re pér., p. 118).

collection du duc de Westminster. On sait qu'il est censé avoir été peint pour réfuter certaines théories sur la relation entre les tons froids — le bleu en particulier — et la lumière; théories émises mais non inventées par Reynolds dans ses *Discours sur la peinture*. Cependant la légende qui n'est pas sans vraisemblance, n'est pas absolument appuyée par les dates. Cette peinture, qui est plutôt un brillant tour de force réussi qu'une réfutation des principes énoncés par Reynolds, représente un bel adolescent de dix-sept ans à peine, richement vêtu d'un costume Van-Dyck entièrement bleu, y compris même les bas de soie, mais d'un beau bleu riche et presque chaud, sur lequel la lumière jette des reflets argentés. Les tons rouges et fauves des chairs, des cheveux et du fond, un paysage sombre, ont dû naturellement être exagérés pour rétablir l'équilibre de l'harmonie.

Une autre toile célèbre est le remarquable *Garrick*, prêté par la municipalité de Strafford-sur-Avon. C'est un grand portrait en pied qui représente l'illustre tragédien, en costume de ville de l'époque, debout et appuyé sur un socle couronné par le buste de Shakespeare. Cette toile pourrait à la rigueur être citée comme un démenti aux observations que nous avons présentées plus haut sur la caractéristique du talent de Gainsborough; car non seulement les yeux de l'acteur flamboyent, et l'on devine la mobilité des traits qu'il contraint avec difficulté au repos, mais encore sa figure exprime toute la force et l'intelligence même de celui qui, de son temps, régna en maître dans les principaux rôles de notre plus grand poète Au contraire, plusieurs portraits de Pitt, dans sa jeunesse, ne nous montrent qu'un jeune homme d'apparence froide et dédaigneuse, ne laissant rien deviner de ce génie qui était même à cette époque en pleine éclosion. Le portrait du vieux lord Chesterfield (collection du comte Stanhope), représentation fidèle de la décrépitude mondaine, est une œuvre assez peu sympathique. Beaucoup plus réussi est un admirable portrait de la vieille duchesse de Montagu (au duc de Buccleugh), vêtue d'une robe d'un beau rouge foncé et coiffée de dentelles : l'exécution de cette toile, quoique légère, est très sûre, et le coloris en est délicieux. Le peintre a su y exprimer heureusement la dignité hautaine et l'élégance de la vieille et noble dame, ferme et droite malgré le poids de l'âge, et résolue à soutenir jusqu'au bout le rôle de la vie. Le portrait du docteur Johnson (à sir Robert Loyd-Lindsay), mis en comparaison de celui de Reynolds, — actuellement à la Galerie nationale (collection Peel) — nous révèle le côté faible de Gainsborough; car il n'a pas osé exprimer avec fidélité la force, le caractère extraordinaire, et en même temps le manque d'animation de cette figure; en voulant l'adoucir, il l'a rendue relativement banale et insignifiante.

La collection actuelle ne contient pas peut-être les échantillons les plus attrayants de Gainsborough — ces portraits des grandes élégantes, des charmeuses de l'époque — de son art le plus goûté, que nous connaissons tous. Nous avons déjà signalé de ce chef des lacunes regrettables; cependant nous voyons que la collection de la Royal-Academy contient de quoi nous consoler: car elle est, cette année, particulièrement riche en toiles de cette catégorie. Voici cependant le portrait si connu de ***Mistress Frances Susanna Basset*** (à M. Basset), personne plutôt très parée que très jolie; voici aussi le grand portrait en pied de *Lady Margaret Lindsay* (au comte de Crawford), une blonde nonchalante et agréable, entièrement vêtue de noir, et se tenant debout, les bras légèrement croisés. C'est une merveille de peinture sûre et rapide, quoique peu solide, et le paysage du fond, de couleur discrète et brossé avec une vigueur et une légèreté qui sont ici bien à leur place, encadre merveilleusement la figure.

Le mystérieux portrait de la belle *Georgiana, duchesse de Devonshire,* qui disparut il y a quelques années, immédiatement après avoir été acheté à un prix exorbitant, est représenté par une petite grisaille, probablement de la main du maître, qui est, non pas une esquisse préliminaire, mais une copie réduite de l'original — préparée peut-être à l'usage du graveur. Une petite merveille, unique dans l'œuvre du maître, est le portrait minuscule de *Mistress Carr* (à M. Hodgson) — une belle personne aux charmes opulents, fort décolletée, en robe claire et les cheveux poudrés. Cette fois Gainsborough a peint avec un fini, une force, et cependant une légèreté étonnante ; la pâte, délicate et solide comme dans un Holbein ou un Clouet, est devenue presque un émail — chose rare pour la peinture de l'époque. Un portrait en pied, *Lady Eardley et sa fille* (à sir Robert Loyd-Lindsay), nous montre une jeune mère charmante et d'une naïve simplicité, mais en revanche une enfant qui n'est qu'un poupon en bois : ce groupe, ainsi que plusieurs autres de la collection, prouve que Gainsborough n'avait pas le don — que possédait Reynolds au suprême degré — d'indiquer le doux échange d'affection et de confiance qui unit la mère et l'enfant. Mais, en revanche, aucun maître n'a su au même degré exprimer le lien qui attache le chien à son maître — cette affection canine, si difficile à rendre sans en faire une caricature de l'humanité. Et les chiens mêmes, qui a su, depuis Velasquez, leur communiquer ainsi le souffle de la vie, nous les montrer haletants et comprimant avec peine le trop plein de leur exubérance ?

Dans ce genre il faut remarquer un charmant portrait du jeune *Duc de Montagu* (au duc de Buccleugh), posant de face et entourant du bras droit et d'un geste plein d'affection son chien écossais. Un *Chien de la Poméranie avec son petit* (à M. Thoyts) est tout simplement incomparable de vivacité et de naturel.

Comme échantillon réussi du portrait du dandy de l'époque, nous pouvons prendre celui du fameux *Colonel St-Léger* (à la Reine, à Hampton-Court) — le « Handsome Jack Sellinger » de son temps. C'était un des compagnons favoris du prince de Galles (George IV) en sa jeunesse, et Gainsborough les a peints tous les deux dans un costume et une attitude à peu près pareils. — Le portrait de George IV était exposé l'hiver dernier à la Royal-Academy. Le St-Léger est un type achevé de l'élégance suprême et quelque peu impertinente de la jeunesse dorée de son temps : on devine aisément que ce beau viveur était un roi de la mode. Un autre galant de l'époque est le fameux *Parson Bate* (à M. Oxley Parker), qui fut en même temps pasteur protestant, journaliste et boxeur. Dans le portrait de Gainsborough il se tient debout, appuyé sur sa canne, l'air confiant et satisfait. Ce tableau est une délicieuse harmonie de lilas, de gris argenté et de tons clairs et fins.

Un groupe intéressant est celui des musiciens étrangers que Gainsborough — amateur passionné de musique — semble avoir peints avec un entrain tout particulier. Citons surtout dans ce genre le merveilleux portrait de *Giusto Ferdinando Tenducci* (à M. Gray Hill), un sopraniste comme il y en avait à une époque où la Chapelle papale était encore en pleine floraison. Il est représenté, poudré et vêtu d'un habit gris, sur le point de roucouler une canzonetta écrite sur une feuille qu'il tient à la main. L'expression de fatuité et de bonne humeur écrite sur cette belle figure efféminée est rendue à miracle; bien rarement on a réussi à fixer sur la toile un effet si fugitif et si difficile à saisir. Dans cette catégorie il faut citer encore les portraits du danseur *Vestris*, du violoniste *Giardini*, et surtout celui de *Madame Le Brun* (collection de la duchesse de Montrose), une chanteuse de l'époque. C'est une

femme d'un certain âge, dont les traits ont une certaine expression de lassitude presque pathétique : les harmonies du tableau, qui par leur finesse rappellent les tons d'une perle grise, sont de celles où Gainsborough n'a jamais été surpassé.

C'est aux portraits de lui-même et des membres de sa famille que le peintre paraît avoir prodigué les soins amoureux qu'il n'accordait pas toujours au même degré à ses sujets ordinaires. Notons, avec un intéressant et sympathique portrait du peintre par lui-même (Royal Academy), un portrait de *Mistress Gainsborough* dans sa maturité (collection de Mme Sharpe), charmant et d'une expression touchante : elle est vue de face, les cheveux poudrés et entourés d'un voile qu'elle est en train d'ajuster. Le modelé est d'une fermeté et d'une délicatesse admirables ; malheureusement un vernis jaunâtre prive la toile d'une partie de son charme naturel. Une œuvre capitale et d'une technique achevée — supérieure peut-être à ce point de vue à tout ce qui se trouve ici, à l'exception du merveilleux petit portrait de *Mistress Carr* déjà cité — est le grand portrait des deux filles du peintre (à M. Whitbread). Ces deux jeunes personnes sont représentées debout et de face, habillées avec une recherche extrême, mais point avec cette élégance vaporeuse et un peu exagérée des mondaines de l'époque. Le modelé des têtes, d'une expression calme et reposée, est d'une solidité admirable ; le coloris de l'ensemble et surtout des costumes — peints cette fois avec une grande patience — a des finesses de ton, des chatoiements argentés, vraiment merveilleux, et rarement égalés par le peintre lui-même.

L'espace manque pour parler comme il faudrait des délicieux paysages de Gainsborough. Là, les tons de sa palette deviennent plus riches, et les accords plus puissants et plus accentués : l'effet général en est toujours harmonieux et charmant, quoique le peintre se contente trop facilement, dans l'exécution, d'un à peu près qui, sans atteindre à une largeur vigoureuse, laisse souvent l'impression de l'insuffisance. Cependant ses paysages sont toujours l'œuvre d'un peintre qui, tout en s'inspirant des œuvres de Cuyp et des Hollandais, ne s'abaissait jamais à devenir simplement un imitateur, et savait envisager lui-même, et comprendre en poète, la nature dans les aspects doux et recueillis qu'il préférait.

Citons la toile fatiguée, mais belle encore : *The Harvest waggon* (à lord Tweedmouth), dont le premier plan, si simple, est pourtant admirable, et dans lequel les personnages conviennent merveilleusement à leur cadre. Délicieux aussi, et d'une couleur où se fondent mille harmonies ravissantes, sont deux pastorales : un *Paysage avec vaches* (au duc de Newcastle) et une *Vue prise dans Shropshire* (à M. J.-S. Morgan).

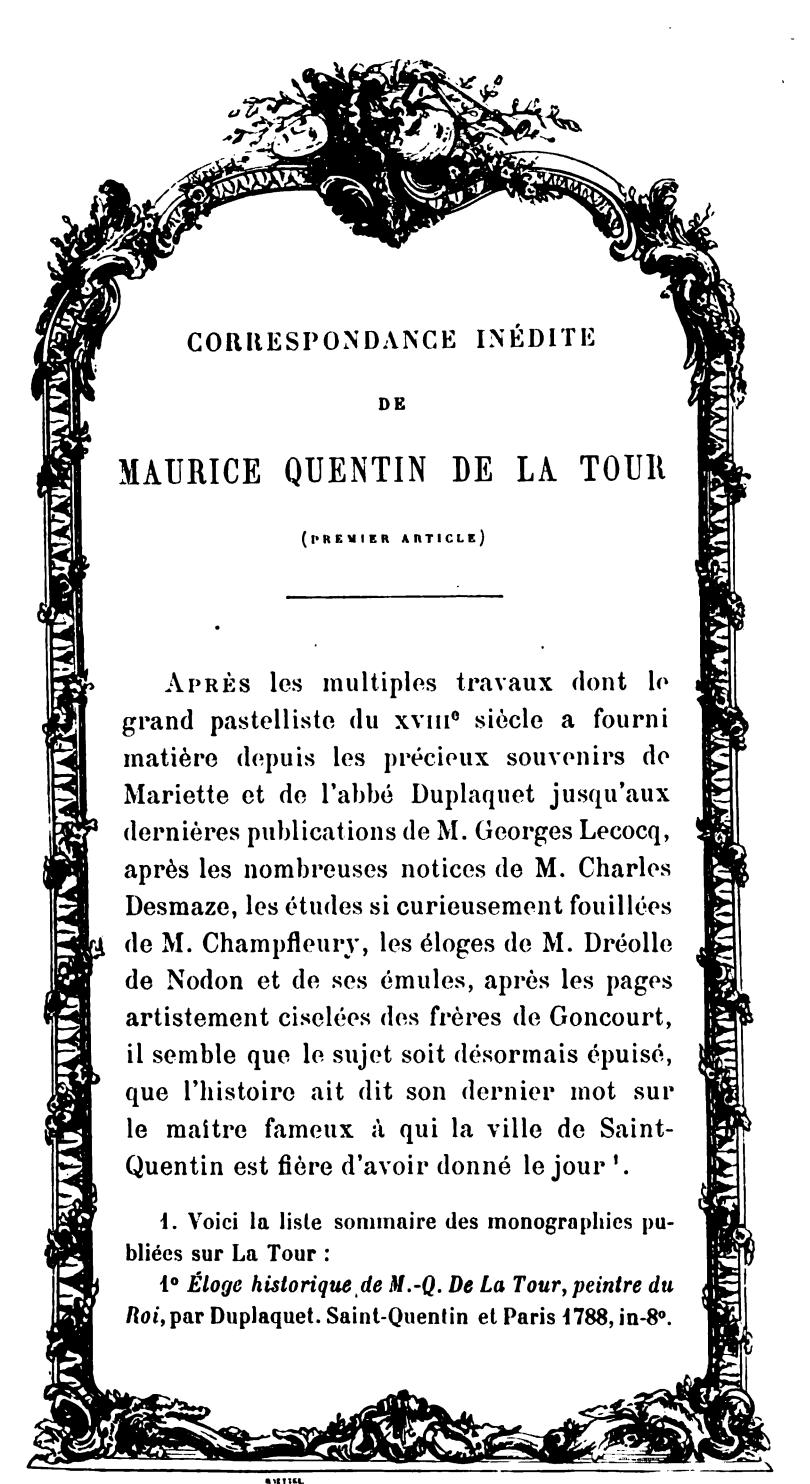
Deux ou trois marines révèlent un côté moins connu du talent si varié de notre maître : il s'y montre, là aussi, admirable quelquefois, quoiqu'on soit forcé de faire, en l'admirant, plus de réserves qu'ailleurs. Les vagues ont sur ses toiles des reflets grisâtres, des transparences délicieuses, des palpitations, que bien des spécialistes du genre pourraient envier ; mais d'autres parties — les bateaux à voiles, les rochers, la côte — sont bien mollement et négligemment rendues, et nuisent par leur insuffisance à l'effet de l'ensemble.

CLAUDE PHILLIPS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. IMP. CHARAIRE ET FILS.





CORRESPONDANCE INÉDITE

DE

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR

(PREMIER ARTICLE)

Après les multiples travaux dont le grand pastelliste du XVIIIe siècle a fourni matière depuis les précieux souvenirs de Mariette et de l'abbé Duplaquet jusqu'aux dernières publications de M. Georges Lecocq, après les nombreuses notices de M. Charles Desmaze, les études si curieusement fouillées de M. Champfleury, les éloges de M. Dréolle de Nodon et de ses émules, après les pages artistement ciselées des frères de Goncourt, il semble que le sujet soit désormais épuisé, que l'histoire ait dit son dernier mot sur le maître fameux à qui la ville de Saint-Quentin est fière d'avoir donné le jour [1].

1. Voici la liste sommaire des monographies publiées sur La Tour :

1° *Éloge historique de M.-Q. De La Tour, peintre du Roi*, par Duplaquet. Saint-Quentin et Paris 1788, in-8°.

Et cependant, à examiner de près tous ces récits, toutes ces anecdotes que les auteurs répètent imperturbablement sans en rechercher l'origine, sans en contrôler l'exactitude, on remarque bien des invraisemblances, bien des obscurités dans cette biographie tant de fois écrite. La chronologie des premières années de La Tour laisse singulièrement à désirer. Disons mieux : personne jusqu'ici ne s'en est sérieusement préoccupé. On admet, les yeux fermés, le récit des plus anciens biographes sans en relever les impossibilités ou les contradictions.

Dès l'âge de quinze ans, le jeune artiste serait à Paris; puis, pendant cinq ou six années, il aurait mené une vie nomade, toujours en route de Paris à Reims, de Reims en Hollande, poussant une pointe en Angleterre, y acquérant une certaine réputation, y amassant même une petite fortune. N'allez pas réclamer la preuve de ces voyages incessants, vous mettriez l'historien dans un grave embarras; il serait fort empêché s'il lui fallait appuyer ses récits d'un document quelconque.

Par Mariette, nous apprenons, et ce témoignage a certainement

2° *De La Tour,* par M. le chevalier Bucelly d'Estrées, 1834.

3° *M.-Q. De La Tour, peintre du roi Louis XV,* par Ch. Desmaze. Saint-Quentin, 1853, in-8°, 32 pages.

4° *M.-Q. De La Tour,* par Ch. Desmaze. Paris, M. Lévy, 1854, in-12; 79 pages (nouvelle édition revue et modifiée de la notice parue en 1853).

5° *Les peintres de Laon et de Saint-Quentin : De La Tour,* par Champfleury. Paris, Didron, et Dumoulin, 1855, in-8°; 154 pages.

6° *Éloge biographique de M.-Q. De La Tour...,* par E. Dréolle de Nodon, avec portrait. Paris, Amyot, 1856, in-8°; 160 pages et un portrait.

7° *Éloge de M.-Q. De La Tour,* par Émile Beaudement. Saint-Quentin, mars 1856, in-8°.

8° *Notice historique et biographique sur M.-Q. De La Tour.* S. l. n. d. (Saint-Quentin, 1855), in-8°. (Voir la *Bibliographie générale des beaux-arts* de M. G. Duplessis.)

9° *La Tour,* étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte, par Edmond et Jules de Goncourt. Paris, Dentu, 1867, in-4°; 40 p. et 4 pl. (tiré à 200 exemplaires). Cette étude, publiée d'abord dans la *Gazette des beaux-arts,* t. XXII, première période, a été réimprimée dans les trois éditions de l'*Art au dix-huitième siècle,* publiées par MM. Rapilly, Quantin et Charpentier.

10° *M.-Q. De La Tour,* dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles,* de Charles Blanc, in-4°; planches.

11° *M. M.-Q. De La Tour,* par M. le marquis de Chennevières, dans les *Portraits inédits d'artistes français,* avec une lithographie représentant un portrait de La Tour appartenant à M. Mauguin.

12° *Un pastel De La Tour,* comédie-drame par M. E. Beaudement, 1869.

13° Le *Reliquaire de La Tour... Sa correspondance et son œuvre,* par Ch. Desmaze. Paris, E. Leroux, 1874, in-12; 84 pages.

un certain poids, qu'à son arrivée à Paris le jeune artiste, après avoir vainement frappé à plusieurs portes, n'aurait trouvé de place que dans l'atelier de Spoède, un des maîtres-peintres de la corporation de Saint-Luc. Plus tard seulement il aurait reçu les leçons de Louis Boullogne et les avis de Restout.

Mais, si l'on veut assigner une date même approximative à ces diverses périodes de la jeunesse du peintre, l'embarras est grand ; on s'aperçoit bien vite que les renseignements positifs font absolument défaut, que rien n'est plus vague, plus incertain que toutes les données généralement admises.

Quand La Tour est-il venu à Paris? A quelle date est-il entré dans l'atelier de Spoède? En quelle année serait-il parti pour la Hollande? Combien de temps serait-il resté en Angleterre? La plupart de ces questions restent et resteront probablement toujours sans réponse. Quant à la tradition qui le fait arriver à Paris dès l'âge de quinze ans, c'est-à-dire en 1719, puisqu'il était né le 4 septembre 1704, nous allons voir ce qu'il en faut penser.

14° *Documents inédits sur M.-Q. De La Tour*, publiés d'après les archives municipales par Georges Lecocq. Saint-Quentin, imp. Ch. Poette, 1875, in-8°; 65 pages.

15° *Documents inédits sur M.-Q. De La Tour*, publiés par Georges Lecocq. Saint-Quentin, imp. Ch. Poette, 1876, in-8°; 14 p.

16° Le *Musée De La Tour à Saint-Quentin*, reproduction photographique des pastels, édité par Hendricks, texte par Ch. Desmaze. Saint-Quentin, Hendricks, et Paris, 1877, gr. in-4°; 30 pl. photographiées.

17° L'*Œuvre de Maurice-Quentin De La Tour au musée de Saint-Quentin et les dernières années du peintre*, d'après des documents inédits. Soixante-dix portraits gravés à l'eau-forte par A. Lalauze. Texte par Abel Patoux, préface par Paul Lacroix. 1re livraison (seule parue), 10 portraits. Saint-Quentin, Ch. Poette, imp. In-folio. s. d.

18° Les *Dernières années de M.-Q. De La Tour*, par A. Patoux. Saint-Quentin, 1883, Ch. Poette, in-8.

Il ne faut pas oublier l'article de Mariette, dans son *Abecedario*, article publié d'abord dans la *Revue du nord de la France et du midi de la France*, par M. G. Duplessis ; la notice sur La Tour par Arsène Houssaye, dans l'*Histoire de l'art français au* XVIIIe *siècle;* les discours prononcés par MM. de Nieuwerkerke et A. Houssaye, à Saint-Quentin, lors de l'inauguration de la statue de La Tour ; la notice insérée par M. Reiset dans le deuxième volume du Catalogue des dessins du Louvre (p. 348-56) ; les articles de M. Champfleury sur La Tour et quelques femmes de son temps, publiés dans l'*Art*, en 1876, avec quatre gravures sur bois et une héliogravure reproduisant des pastels du musée de Saint-Quentin.

Cet essai de bibliographie, forcément incomplet, montre que La Tour a attiré, peut-être plus qu'aucun artiste de son temps, l'attention des chercheurs et des historiens.

Je n'ai pas l'intention de reprendre une par une et de contrôler ici toutes les assertions des historiens; la place et les preuves me feraient également défaut. Je me propose seulement de rectifier, en m'appuyant sur des documents inédits ou peu connus, certaines circonstances de la vie de La Tour. Je laisserai aux historiens de l'avenir le soin de rattacher ces éléments nouveaux aux faits bien établis et aux résultats de leurs propres investigations.

I.

L'exact Mariette affirme que, pour se soustraire aux volontés d'un père assez mal disposé pour les arts et les artistes, La Tour n'aurait pas hésité à se sauver de Saint-Quentin et à se réfugier à Paris vers l'âge de quinze ans. Et tous les biographes de copier à l'envi l'anecdote.

Or une aventure de jeunesse, dont on doit la connaissance à M. Ch. Desmaze, expliquerait d'une tout autre manière cette fuite et cette arrivée à Paris. Comme l'aventure ne faisait pas beaucoup d'honneur à son héros, on s'explique facilement qu'il ait cherché plus tard à en dissimuler le souvenir et à donner le change à ses contemporains.

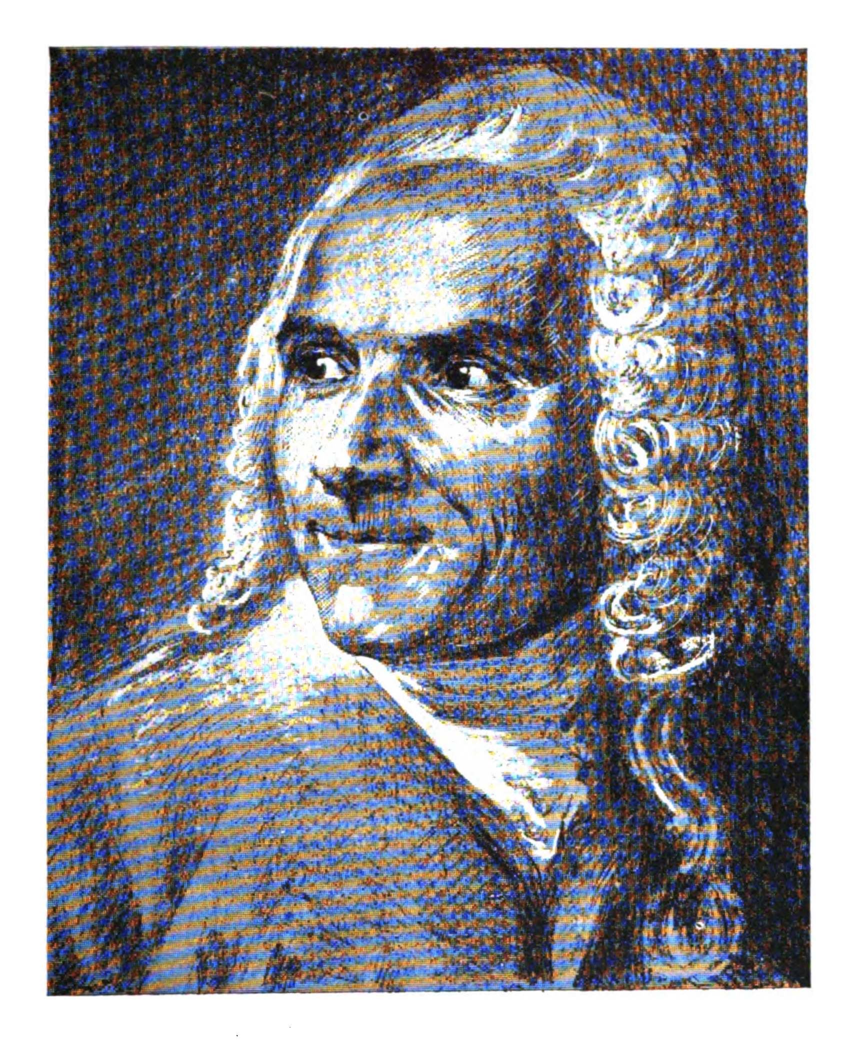
Voici les faits tels qu'ils ressortent de la pièce découverte par M. Desmaze[1].

La Tour avait une cousine un peu plus âgée que lui, nommée Anne Bougier, fille de Philippe Bougier, chantre en l'église métropolitaine de Sens, et d'Anne La Tour. La pauvre fille vivait dans une situation fort modeste, n'ayant, dit l'acte en question, d'autre métier que de tricoter des bas. Elle était née à La Fère, mais sa famille tirait son origine de Laon, son aïeul paternel, Jean de La Tour, ayant exercé dans cette ville la profession de maître-maçon. Ce Jean de La Tour est le grand-père du pastelliste qui, bien que né à Saint-Quentin, se rattache directement, on le voit, par l'origine de sa famille, à la ville de Laon.

Anne Bougier, pour son malheur, vint avec sa mère s'établir à Saint-Quentin. C'est là qu'elle connut, dans le courant de l'année 1722, son cousin Maurice Quentin de La Tour. Le jeune homme vif, aimable, séduisant, fit naturellement à sa jeune parente une cour assidue. La

1. Voyez *Nouvelles archives de l'art français*, 1874-5, p. 303-4, et le *Musée De La Tour, à Saint-Quentin*, par M. Ch Desmaze, 1877, in-fol.

suite de l'aventure est trop facile à deviner. La pauvre et simple fille finit par céder aux pressantes instances, peut-être aux promesses de son brillant cousin. Trois rendez-vous furent acceptés. Bientôt la



PORTRAIT DE RESTOUT, PAR M.-Q. DE LA TOUR.

Étude au pastel, du Musée de Saint-Quentin

malheureuse s'aperçoit qu'elle est enceinte. A cette découverte, elle perd la tête et se sauve avec sa mère à Laon, où elle accouche huit mois après, le 15 août 1723, d'un enfant mort-né. Comme elle avait celé sa grossesse, elle était passible de peines sévères. La voici traduite devant la chambre du conseil. Le tribunal, ne pouvant

atteindre le principal coupable, se contente d'admonester Anne Bougier, l'engageant à ne pas récidiver et la condamne simplement en trois livres d'amende applicables aux pauvres de l'hôpital de la ville. La sentence, conservée dans les archives de la Prévôté foraine de Laon, porte la date du 3 novembre 1723.

Certes, en elle-même, l'aventure paraît sans conséquence. Elle pourrait bien cependant avoir exercé sur la vie et les actes de La Tour une durable et sérieuse influence; mais tout d'abord remarquons la façon dont La Tour est désigné dans cet acte judiciaire.

Voici le texte même du passage : « ... au nommé Quentin de La Tour, garçon de dix-neuf ans, peintre de son métier, demeurant à Saint-Quentin, son cousin germain... » Ainsi, point de doute sur l'identité du personnage. Il s'agit bien de Maurice Quentin de La Tour, né en 1704, ayant par conséquent dix-neuf ans en 1723, et exerçant déjà la qualité de peintre avant d'avoir quitté sa ville natale. Comment accorder ce fait absolument authentique avec le récit qui le fait arriver à Paris dès l'âge de quinze ans?

N'est-il pas bien plus probable que l'aventure d'Anne Bougier aura causé beaucoup de bruit et de scandale dans une petite ville comme Saint-Quentin? Tandis que la victime se réfugiait à Laon pour y cacher les suites de sa faiblesse, La Tour se sauvait à Paris, mais en prenant grand soin de dissimuler le véritable motif de sa fuite. C'est ainsi qu'il aura plus tard donné le change à Mariette et à tous ceux qui l'interrogeaient, en racontant qu'il avait quitté sa province dès l'âge de quinze ans. Quand on rapproche de cette aventure de jeunesse la singulière sollicitude dont le peintre, arrivé au terme de sa carrière, se prend pour les femmes en couches, quand on se rappelle les fondations qu'il multiplie à Saint-Quentin en leur faveur, on est presque tenté d'admettre que le souvenir d'Anne Bougier a pesé sur la conscience de l'artiste pendant toute sa glorieuse carrière. Il ne s'est ouvert à personne de ce remords cuisant, de cette honte secrète; mais il aura voulu assurer la paix de ses dernières années en consacrant ce monument expiatoire de la faute ignorée de tous. Comment expliquer, sans cela, cette préoccupation bizarre pour les misères des femmes en couches? L'originalité d'un esprit fantasque n'est pas une raison suffisante de cette singulière application de la charité.

Quoi qu'il en soit du mobile qui ait décidé La Tour à choisir cette classe particulière d'indigents pour principal objet de ses libéralités, il ressort de la pièce judiciaire qui vient d'être analysée qu'en 1722

il habitait encore Saint-Quentin où il s'appliquait déjà à la peinture, et qu'il ne partit pour Paris qu'à l'âge de dix-huit ans accomplis.

II.

Il faut maintenant passer sans transition une période de quarante années pour arriver à l'objet principal de ce travail, c'est-à-dire à la correspondance inédite de La Tour.

Les autographes du célèbre pastelliste sont rares; les derniers qui aient paru en vente publique ont été payés fort cher. En cherchant bien, nous avons compté seulement huit lettres de La Tour signalées et imprimées jusqu'à ce jour. Nous allons en faire connaître sept nouvelles qui n'ont paru nulle part et qui ne le cèdent nullement, comme importance et comme intérêt, à celles qui sont déjà publiées.

Rien n'est précieux comme le témoignage personnel d'un maître s'entretenant de l'art auquel il a consacré toutes ses méditations et tout son talent. C'est là le principal caractère de la correspondance que nous mettons au jour. La Tour s'adresse au directeur des Bâtiments du roi, au marquis de Marigny d'abord, puis au comte d'Angiviller, pour leur parler soit de ses travaux, soit de ses projets ou de ses soucis. Le sujet double ainsi le prix de l'autographe. Pour ma part, je connais peu de lettres dont l'art soit l'objet principal, aussi intéressantes que la lettre de La Tour portant la date du 1er août 1763.

A travers les phrases lourdes, embarrassées, décousues de l'artiste, on trouve une exposition des difficultés, et par conséquent des mérites du pastel, bien curieuse dans la bouche de l'artiste qui a porté le procédé à son plus haut degré de perfection. Toute cette dissertation, il est vrai, tend à la seule fin de justifier la demande d'un prix élevé pour les portraits du roi et de la cour; mais que nous importe si ce mobile a inspiré à l'artiste des réflexions judicieuses, intéressantes et profondes! C'est là seulement ce qui touche aujourd'hui le lecteur.

Les lettres où La Tour s'occupe de son art étaient de la plus grande rareté. Je n'en connais guère qu'une seule où son esprit, quelque peu vagabond, se soit donné libre carrière dans cette direction. Elle porte la date du 5 mars 1770, et est adressée à Mlle de Zuilen, depuis Mme Charrière, qui habitait Amsterdam. Nous verrons tout à l'heure que l'artiste a fait, vers la fin de sa vie, un voyage

en Hollande, dont aucun biographe n'a parlé. C'est pendant cette excursion, sans doute, qu'il aura établi des relations avec Mlle de Zuilen.

La lettre qu'il lui écrivit quelques années plus tard s'étend longuement sur les difficultés du pastel, sur l'impossibilité presque absolue des retouches. Elle parut d'abord dans le *Cabinet de l'amateur* de M. Piot, où MM. de Goncourt l'ont prise pour la reproduire dans leur étude sur La Tour.

On a signalé jadis l'existence d'un autre document sur les procédés employés par La Tour et sur son secret pour fixer le pastel. Cette pièce, si curieuse à tant de titres, se trouvait, vers 1853, entre les mains de M. Villot. Elle fut alors annoncée en ces termes dans les *Archives de l'art français*[1] : « En empruntant à la collection de M. Jules Boilly la lettre suivante du grand pastelliste[2], j'ai moins pensé à faire connaître les recettes d'hygiène d'un artiste illustre, — systématique en tout, — qu'à mettre en demeure M. Fréd. Villot, conservateur de la peinture des musées nationaux, de livrer au public la plus curieuse lettre que de La Tour ait certainement écrite sur son art. Je sais que M. Villot réserve cette lettre pour les savants traités qu'il prépare de longue date sur les procédés de la peinture, de la gravure, de l'orfèvrerie, etc.;... mais M. Villot nous avait laissé espérer qu'il en donnerait la primeur à nos *Archives*, et les éclaircissements précieux sur les procédés du pastel dont il serait en mesure de l'annoter formeraient à coup sûr l'un des traités les plus complets de cet art tout français. »

Le précieux autographe ne sortit pas des tiroirs de M. Villot; il ne parut ni dans les *Archives de l'art français*, ni ailleurs; aussi MM. de Goncourt écrivaient-ils en 1867 : « Quant au secret de La Tour, dont on peut étudier l'effet à Saint-Quentin, il est encore enfermé dans une lettre autographe du peintre que M. Villot doit publier. » Ceci démontre qu'aucun historien de La Tour n'a connu le document possédé naguère par M. Villot, et qu'il n'y a aucune confusion possible entre cette pièce et la lettre de 1770 dont l'adresse porte le nom de Mlle de Zuilen.

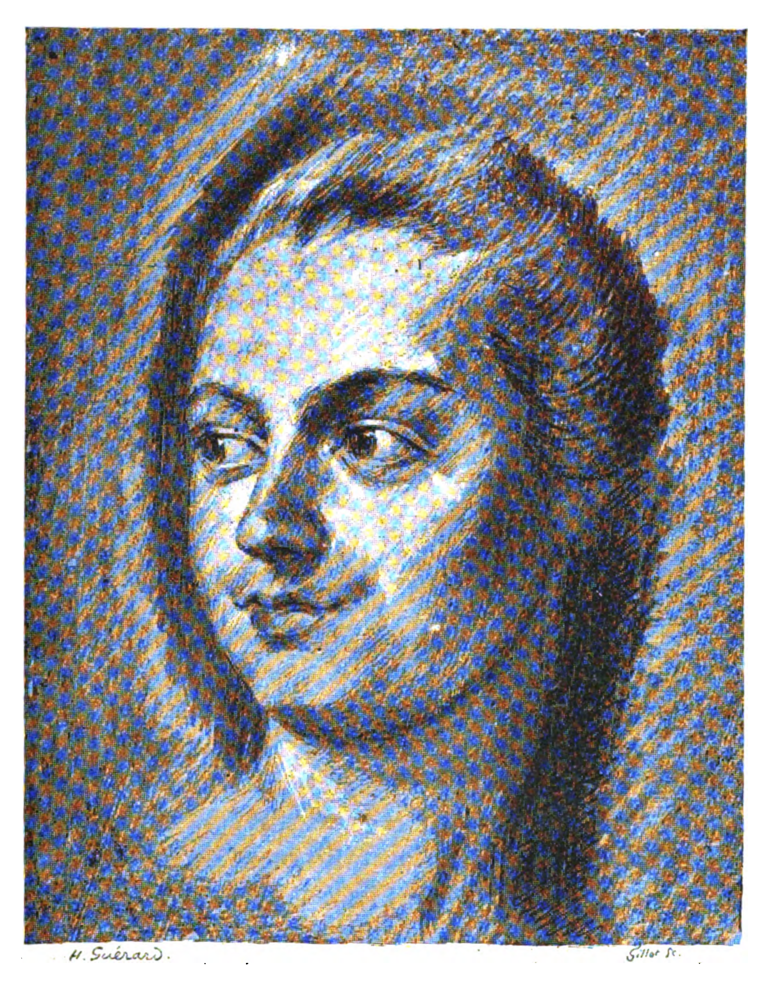
Qu'est devenue cette pièce précieuse depuis 1853? Si M. Villot ne l'a pas fait connaître de son vivant, pourquoi n'a-t-elle pas vu le jour

1. Tome II, p. 148-9.

2. La note accompagne une lettre de La Tour, qui faisait partie de la collection de J. Boilly et qui a figuré dans la vente de ses autographes.



depuis sa mort[1]? Est-elle enfouie dans les cartons de quelque collectionneur jaloux de ses trésors? Ou bien n'aurait-elle jamais existé? Car on en arriverait vraiment à douter presque de son existence, en



PORTRAIT DE MADAME DE POMPADOUR, PAR M.-Q. DE LA TOUR.

(Étude au pastel, du Musée de Saint-Quentin.)

présence de ces promesses et de ce silence si étrangement contradictoires.

On trouvera peut-être que c'est insister bien longuement sur ce point; mais si ces lignes avaient pour résultat de tirer de l'oubli le

1. Après la mort de M. Villot, ses papiers et ses livres ont fait l'objet de plusieurs ventes, soit amiables, soit publiques; mais de la lettre de La Tour point de trace.

rare document depuis si longtemps attendu, nous n'aurions rien à regretter. Il importait, dans cet espoir, de n'omettre aucun des indices de nature à mettre les chercheurs sur sa piste.

III.

La correspondance de l'artiste avec la direction des Bâtiments du roi s'ouvre, avons-nous dit, par une lettre écrite à M. de Marigny le 1er août 1763. A cette date, le pastelliste est dans tout l'éclat du talent et de la gloire. Il jouit d'un logement dans la grande galerie du Louvre et d'une pension de 1,000 livres. Le portrait de Mme de Pompadour, aujourd'hui au Louvre, a mis le sceau à sa réputation. Tous les honneurs académiques accessibles aux peintres de portraits lui ont été conférés. La vieillesse n'a point encore ébranlé ses facultés intellectuelles ou alourdi sa main. Après tant d'expositions célébrées par la verve intarissable de Diderot, La Tour se préparait à envoyer au Salon de 1763 les portraits du Dauphin, de la Dauphine, du duc de Berry, du comte de Provence, du prince Clément et de la princesse Christine de Saxe, puis d'autres pastels encore dont les modèles ne méritaient pas d'être cités en aussi noble compagnie. C'est à ce moment que les plus grands personnages de la cour se donnent rendez-vous dans l'atelier du portraitiste à la mode.

On lui a reproché les exigences qu'il imposait à son illustre clientèle; les reproches d'avidité, d'avarice même, ne lui ont pas été épargnés. Au premier rang de ses détracteurs se place Mariette. Or il semble, M. Champfleury l'a fort justement fait remarquer, que le dépit de n'avoir pu obtenir un portrait longtemps espéré ait exercé une fâcheuse influence sur l'esprit du célèbre amateur. L'examen de cette question délicate nous entraînerait trop loin. Ne vaut-il pas mieux laisser l'artiste présenter sa défense lui-même et nous exposer les causes de ses froissements et de ses prétentions? Voici donc la lettre[1] qu'il adressait à M. de Marigny à propos du prix des portraits des personnes de la famille royale.

Monsieur le Marquis,

Le vif intérêt que vous prenez aux Arts dont vous estes le protecteur et l'ami, m'engage à prendre la liberté de vous communiquer quelques réflections sur la peinture, mon genre et ses difficultez; elles pourront justifier les bontés dont vous m'hon-

1. Je ne connais qu'une seule lettre de La Tour, d'une date antérieure à celle-ci. Elle est du 13 juillet 1752 et fait allusion au fameux portrait de Mme de Pompadour.

norés[1]. Je respecte votre tems; quelque peine que j'aye à écrire, je tacheray d'être court; d'ailleurs vous m'avez invité si obligeament d'avoir cet honneur que je suis bien aise d'en profiter pour vous demander avant tout une grâce qui me flatteroit infiniment, ce seroit de me procurer les moyens de vous prouver ma sensibilité et l'étendûe de ma reconnoissance de ce que vous faittes pour moi; j'en suis si pénétré que je ne crains plus de vous faire connoitre la source des dégoûts et amertumes qui se sont répandûes sur ma vie, ma conduite et plusieurs de mes ouvrages.

Je n'ay pas eu assez de philosophie pour me mettre au-dessus des injustices, et quoiqu'une vieillesse mal à l'aise m'ait toujours fait trembler, je n'ay jamais pu gagner sur moi de raisonner avec M. Coypel sur son règlement de 1500 £ par portraits de la Cour; il auroit senti la différence qu'il y a des hommes qui travaillent par routine et qui, se contentant d'un à peu près, peuvent faire dix tableaux pour un, à ceux qui veulent sérieusement imiter la nature dans un beau chois; la peinture est un amusement pour eux, et pour ceux cy elle est la mer à boire. Que d'attentions, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver l'unité de mouvements malgré les changements que produit sur la phisionomie et dans les formes la succession des pensées et des affections de l'âme. C'est un nouveau portrait à chaque changement, et l'unité de lumière qui varie et fait varier les tons de couleurs suivant le cours du soleil et le temps qu'il fait! ces altérations sont d'autant plus perfides qu'elles arrivent insensiblement. Un homme dévoré de l'ambition de son art est bien à plaindre d'avoir à combattre tant d'obstacles.

Le pastel, Monsieur le Marquis, en fournit encor d'autres, tels que les poussières, la foiblesse de certaines couleurs, jamais un ton juste, être obligé de faire les teintes sur le papier et de donner plusieurs coups avec différents crayons au lieu d'un, risquer d'altérer le mérite de la touche et de n'avoir point de ressource si l'esprit en est ôté. A l'huile, les teintes se font au bout du pinceau, la touche reste pure, et quand on a le malheur d'avoir gâté son ouvrage, il est facile, en effaçant sa faute, de retrouver ce qui étoit dessous.

Les gens délicats sont blessés d'un tableau dont le point de distance est près et n'a pas au moins vingt-cinq pieds. Partant de ce principe, quel embarras pour une vûe courte et foible, forcée d'être à deux ou trois pieds du modelle, obligée de se hausser et baisser à mesure, de tourner à droite, à gauche, pour tâcher d'appercevoir de près ce qu'on ne peut voir bien que de loin. Il faudroit être à ma place pour sentir les efforts que je fais pour mettre une figure et une teste ensemble dans les règles de la perspective. Les angles sont si courts que la personne qu'on peint de près ne peut pas regarder de ses deux yeux à la fois l'œil du peintre. Ils vont et viennent sans être jamais ensemble. C'est pourtant de leur accord parfait que résulte l'âme et la vie du portrait. De là naissent les inquiétudes qui occasionnent tant de changements qu'ils font passer le malheureux peintre pour fou ou tout au moins capricieux, fantasque; à la vûe de tant de difficultés l'humeur gagne l'artiste et, au

M. Desmaze a publié cette pièce pour la première fois dans le *Reliquaire de La Tour* (p. 20). L'artiste avait quarante-huit ans alors. N'est-il pas singulier qu'on ne possède aucun autographe d'une date antérieure?

1. L'orthographe et, autant que possible, la ponctuation de l'écrivain sont scrupuleusement reproduites.

souvenir de M. Coypel qui n'a pas rempli les intentions du Roi, elle s'aigrit et s'éloigne de beaucoup de choses telles que des devoirs, des bienfaisances[1], etc.

Vos bontez, Monsieur le Marquis, répareront tout; je rentreray dans l'ordre et ce sera votre ouvrage; je renonce dès à présent à courre la Calabre. Je ne veus plus m'occuper qu'à mériter une place dans votre cabinet; si vous daignés me l'accorder mes vœux seront remplis.

Puisque j'ay la main à la plume, je vais, Monsieur le Marquis, soumettre à votre jugement ce que j'ay pensé sur les varietez qui se remarquent dans les mêmes organes tels que ceux de la vûe. On prétend que les peintres voyant différemment les mêmes objets, soit pour la forme, soit pour la couleur, c'est à cette variété dans leurs organes qu'on reconnoit leurs ouvrages dès le premier abord et de loin. Il me semble que s'ils étoient exactes à imiter la nature, on ne devroit reconnoître leurs tableaux que suivant les degrez de perfections où chacun seroit parvenu, et de près à leur manière d'opérer. Cette prétention me paroit fatale aux progrès de l'art. Elle entretient la paresse en nous laissant persévérer dans une routine, une manière fort éloignée de la nature qui n'en a pas et qui varie si fort ses productions qu'on ne voit pas deux personnes dessinées et colorées de même.

Il seroit aisé de démontrer la fausseté de cette opinion en faisant peindre par plusieurs quelque chose d'inanimée et facile à conserver dans sa pureté, comme la porcelaine sur le premier plan du tableau, au nord ou au midy, dans un beau tems et à une heure donnée; chaque peintre dont l'organe luy feroit voir cette porcelaine tirant un peu sur le rouge ou tel autre ton quelconque, s'il a le sentiment fin de la vérité, fera et employera ses teintes si justes à la nature que ceux dont les organes veroient la porcelaine un peu bleue, jeaune, violette, grise ou verte, ne trouvant pas de différences dans les tons de l'original et ceux de la copie seront persuadés que le peintre voit comme eux et qu'ils ont les yeux organisez de mêmes que luy. Si les copies ne soutiennent pas la comparaison, on ne poura pas en accuser les organes, mais la routine, et la manière qu'on a prise ou le deffaut d'intelligence et de talent.

On sent en général le ridicule des hommes; le seul Molière a eu l'intelligence de saisir et de le bien rendre. Tout étonnant et admirable qu'est Corneille, il me paroit loin de cette variété qui est dans la nature; il a donné sa grande âme à la pluspart de ses personnages; nous nous ressemblons si peu que je désirerois que chacun eut la sienne. Ce deffaut (si c'en est un) dans un tel génie, prouve l'extrême difficulté de tous les arts d'imitation. Pardonnez-moy, Monsieur le Marquis, de vous avoir fait une lettre si longue; la confiance que vous m'avez inspiré par vos reproches obligeants en est la cause, quoique je désirasse depuis longtems que vous fussiez instruit de ma situation. De moi-même je n'eusse jamais ozé vous entretenir de tant de misères.

Je suis avec un très profond respect, Monsieur le Marquis, votre très humble et très obéissant serviteur

DE LA TOUR.

Aux Galleries du Louvre, le 1er Août 1763.

Plus occupé des moyens de bien faire que du profit qui peut en revenir, j'ignore ce que j'ay receu; je vous supplie donc, Monsieur le Marquis, de vouloir bien

1. L'auteur veut probablement dire : des bienséances.



ordonner un relevé de mes quittances, afin de remettre à la Cour un portrait de la Reine et un de Monseigneur le Dauphin faits avant 1750, s'ils sont payés.

Voicy l'État que vous m'avez fait l'honneur de me demander :

Portraits de Madame la Dauphine,
Monseigneur le duc de Bourgogne,
commencés en 1756 et finis en 1760.

Depuis la fin de l'année 1761 jusques et compris 1762 :

Monseigneur le Dauphin,
Madame la Dauphine,
Monseigneur le comte de Provence.
Cinq Portraits.
Celui de Monseigneur le duc de Berry est payé[1].

A cette lettre, le marquis de Marigny répondit, quelques jours après, le 13 août, avec infiniment de politesse et de courtoisie, mais sans prendre aucun engagement sur la question de payement. Le texte de cette réponse a été conservé dans les registres de la Maison du Roi. Il suffira d'en donner l'analyse écrite au haut même de la première page de la lettre de La Tour : « Répondu que j'ay lu avec beaucoup de plaisir et admiré tout ce qu'il me dit sur la peinture. Que j'attendray qu'il fixe ses demandes pour en rendre compte au Roy. — A l'égard du relevé de ses quittances, cette affaire à mettre en règle. » La promesse n'était pas compromettante. On vient de voir qu'il y avait désaccord entre le peintre et le directeur des Bâtiments sur le prix des portraits. Coypel, il s'agit certainement de Charles-Antoine, le premier peintre du Roi, mort en 1752, avait estimé les pastels 1,500 livres. La Tour, révolté, avait préféré ne rien recevoir et attendre pendant des années le payement de ses œuvres, plutôt que d'accepter un prix considéré par lui comme indigne de son mérite. On lui offrait 1,500 livres par portrait. Nous sommes loin, on le voit, des 40,000 livres réclamées, selon une légende fort répandue, pour le portrait de Mme de Pompadour. En faisant directement un appel aux sentiments de délicatesse et de générosité de M. de Marigny, La Tour comptait sans doute sur une prompte solution. Mais M. de Marigny défendait les intérêts du Roi et les défendait de son mieux. Il ne lui appartenait pas, au reste, de fixer un prix aux œuvres de

1. Les portraits du dauphin, de la dauphine, du comte de Provence, du duc de Berry, figurèrent, comme il a été dit ci-dessus, au Salon de 1763. Le portrait de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe est au Louvre.

l'artiste. Mis en demeure de se prononcer lui-même, La Tour se décidait, quelques mois plus tard, à réduire ses prétentions à 2,000 livres, sans prendre toutefois la peine de dissimuler son désappointement. Eût-il donc mieux fait d'accepter sans mot dire les humiliantes réductions qu'imposait à ses demandes la jalousie de confrères envieux de ses succès?

La lettre suivante mit fin sans doute à la délicate négociation engagée entre le peintre et le directeur des Bâtiments, car nous ne trouvons plus, après cette date, trace de cette affaire dans les papiers de la Maison du Roi conservés aux Archives nationales.

Monsieur le Marquis,

Avant de répondre à la bonté que vous avez d'exiger que je mette un prix à mes ouvrages, permettez-moi de vous faire observer que les inquiétudes, les fatigues et le tems se multiplient en travaillant à la Cour : c'est par son talent qu'un homme délicat doit prouver toute l'étendùe de son zele, de son respect et de son amour pour ses souverains. Jugez, Monsieur le Marquis, de quel chagrin il est accablé quand l'ouvrage n'est pas digne de l'hommage qu'en qualité de bon sujet il voudroit rendre à tout ce que mérite le Roi et son auguste famille.

L'intérêt est noyé dans la masse des désirs de bien faire, et si malheureusement il surnage quelquefois, c'est que sa très petitte fortune est dans un grand danger et qu'il est de son honneur de retirer un billet de 12,600 livres.

Je me trouve donc forcé, Monsieur le Marquis, pour vous obéir, de vous asseurer que je seray content de 2,000 livres par portrait, au lieu de 3,000 livres dont M. Gabriel m'avoit flatté, et que je me soùmets avec la plus parfaitte résignation à tout ce que Sa Majesté voudra bien en ordonner; je puis même protester que j'abandonnerois volontiers le payement des cinq portraits, si mon désinterressement engageoit au même sacrifice ceux qui ont fait de si grandes fortunes dans ce qui s'appelle affaires, tant la gloire du Roi et le bonheur de l'État font uniquement toute mon ambition.

Je suis avec le sentiment de la reconnoissance la plus dévouée et la plus respectueuse, Monsieur le Marquis, votre très humble et très obéissant serviteur

De La Tour[1].

Aux Galleries du Louvre, ce 7e octobre 1763.

Le mauvais tems m'a empêché d'envoyer plus tôt à la Surintendance, à mes frais, les deux portraits de la Reine et de Monseigneur le Dauphin suivant vos ordres. En voicy le receû.

1. Le dépouillement de la correspondance du directeur des Bâtiments, soigneusement conservée dans des volumes déposés aux Archives nationales, nous a prouvé que La Tour n'avait pas dû écrire beaucoup d'autres lettres à l'administration des Beaux-Arts que celles qui sont publiées ici. Il ne se trouve dans ces registres fort complets aucune réponse à une lettre de La Tour ayant échappé à nos recherches.



LE P...

...Beaux-Arts.

MEISSONIER PINX. GERY-BICHARD SC.

LE PEINTRE

(Collection de Mr Alex. Dumas fils)

Gazette des Beaux Arts Imp. A Salmon. Paris

A la lettre de La Tour est joint le certificat suivant, dont nous respectons soigneusement l'orthographe :

Monsieur — Géreccu les deux Porteroy de Monsieur le Dauphin et de la Roine en bonnétat; je souhoitte pareillement unne bonsanté. Je suis votre humble et obéisant serviteur

PRÉVOST.

Ce 7 octobre 1763.

L'affaire des portraits réglée, les relations épistolaires de La Tour avec le marquis de Marigny furent suspendues pendant plusieurs années. Un incident tout à fait étranger à l'art, un procès gagné par M. de Marigny, fournit au peintre l'occasion de se rappeler au souvenir de son supérieur. Le fait par lui-même serait sans grand intérêt si la lettre de La Tour, datée du 21 juillet 1766, n'avait été écrite à Amsterdam. Aucun historien jusqu'ici n'a connu ce voyage, dont notre pièce fournit la preuve formelle. Rien n'est indifférent dans les lettres originales des hommes célèbres; le plus insignifiant détail — un mot, une date — peut devenir une source de curieuses révélations et mettre sur la trace de circonstances imprévues.

Ainsi La Tour visita, dans le courant de l'année 1766, à la suite de la mort de son frère, une partie de la Hollande; ce voyage, à en juger par la réponse de M. de Marigny, se serait prolongé plusieurs mois. Voici la lettre et la réponse :

Lettre de La Tour au marquis de Marigny.

Monsieur le Marquis,

On vient de m'apprendre le gain de votre procès. Je me hatte de vous en témoigner ma joye, elle suspend le chagrin que j'ay d'avoir perdu un frère que j'aimois autant que je le respectois[1]. Je ne puis me résoudre à retourner sitôt dans un lieu où je ne le reverray plus. Son image me suit partout. J'ay besoin de promener la douleur qui m'accable.

J'ay l'honneur de vous souhaitter la santé la plus parfaitte et d'être très respectueusement, Monsieur le Marquis, votre très humble et très obéissant serviteur.

DE LA TOUR.

A Amsterdam, chez M. Noguerre, ce 21 juillet 1766.

1. La Tour avait deux frères : l'un, qui était dans la finance, mourut avant lui. C'était probablement l'aîné de la famille. L'autre, Jean-François, fut militaire et laissa, dit M. de Goncourt, une réputation de duelliste. Il avait hérité de son frère le peintre et laissa, par un testament daté du 10 novembre 1806, à la ville de Saint-Quentin, la précieuse collection qu'elle est, à juste titre, si fière de posséder.



Réponse du marquis de Marigny à La Tour.

(Minute.) A Compiègne, ce 25 aoust 1766.

Je vous suis trez obligé, Monsieur, de la part que vous me marquez, par votre lettre du 21 du mois dernier, avoir prise au gain de mon procez. Ce n'est pas sans peine que je vois se prolonger votre absence d'un pays auquel vos talens font honneur. Mais les motifs qui vous en éloignent encore pour quelque tems font trop l'éloge de votre cœur pour que je puisse les désapprouver.

Je suis, Monsieur, etc.

Ce voyage de Hollande, ignoré jusqu'ici de tous, ouvre un champ tout nouveau aux investigations des chercheurs. Il explique les relations de l'artiste et de cette demoiselle de Zuilen, à laquelle il écrivait la lettre si curieuse découverte par M. Piot [1]. Mais qui nous dira les aventures de La Tour en Hollande, la date de son départ et celle de son retour, dans quelles villes, chez quelles personnes il s'est arrêté, quels ouvrages il y a laissés? Il habitait, au mois de juillet 1766, chez un certain M. Nogguere ou Noggeren, et il se proposait de rester encore quelque temps absent avant de rentrer à Paris. Voilà tout ce que nous savons. Il faut avouer que c'est peu de chose. Un homme comme La Tour, arrivé à l'apogée de la réputation, n'a pu visiter un pays aussi amoureux de l'art que la Hollande, s'y arrêter plusieurs mois, sans laisser des traces de son passage. La voie est ouverte. Il appartient aux érudits hollandais de rechercher les traces de l'artiste dans leur pays, de découvrir les causes et les résultats de cette excursion.

(La suite prochainement.) J.-J. GUIFFREY.

1. La lettre du 14 avril 1770 à Mlle de Zuilen vient se placer immédiatement, dans l'ordre chronologique, après celle que La Tour écrivait d'Amsterdam à M. de Marigny ; puis vient la longue lettre du 6 novembre 1770 sur le testament fait en faveur de l'artiste par l'abbé Hubert, publiée au moins deux fois par M. Desmaze (*Reliquaire* et *Musée de Saint-Quentin*), enfin la lettre du 24 avril 1774 à Voltaire (?) imprimée d'abord dans les *Archives de l'art français* et plusieurs fois rééditée depuis.



UNE STATUE DE PHILIPPE VI

AU MUSÉE DU LOUVRE

ET L'INFLUENCE DE L'ART FLAMAND SUR LA SCULPTURE FRANÇAISE A LA FIN DU XIVe SIÈCLE



UNE figure de marbre représentant Philippe VI, récemment rapportée de Versailles à Paris, est venue nous poser un problème que, pour l'utilité des catalogues du Louvre, nous voudrions essayer de trancher et à la solution duquel l'histoire de la sculpture française pendant le XIVe siècle est elle-même particulièrement intéressée.

Jusqu'à l'apparition du catalogue d'Eudore Soulié [1], cette figure avait longtemps passé à Versailles pour être celle de Jean II. Lenoir, qui la sauva en la recueillant aux Petits-Augustins, n'avait pas établi son identité [2]. M. de Guilhermy [3] fut le premier à la reconnaître comme celle qui avait été sculptée aux Jacobins de Paris sur le tombeau contenant, dans cette église, les entrailles de Philippe VI. En effet, Millin a décrit ce tombeau et l'a fait graver dans ses *Antiquités nationales* [4]. Notre figure d'ailleurs avait été précédemment dessinée pour Gaignières [5]

1. Catalogue du Musée de Versailles, n° 276.
2. *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, nos 654, 700 et 706.
3. *Monographie de Saint-Denis*, p. 281.
4. Tome IV, n° 39, p. 70, pl. 6.
5. Volume acheté en 1883 par le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, f° 199.

au XVII[e] siècle, et, dès le XVI[e], elle avait été gravée d'après le dessin de Rabel pour être insérée dans les *Antiquités et singularités de Paris* de Gilles Corrozet [1]. Le continuateur de Gilles Corrozet, Nicolas Bonfons, s'est exprimé ainsi sur le compte de la statue de Philippe VI. « Au monastère des Jacobins, il se voit une sépulture de marbre noir et l'effigie d'albastre, où furent mises les entrailles de Philippe de Valois, surnommé par les prélats de France le vray catholique. En ce lieu est escrit ce qui en suit : « Les entrailles du roi Philippe le vray catholique qui régna vingt et deux ans et trépassa le vingt et huictiesme jour d'aoust l'an mil trois cens cinquante. La susdite sépulture de laquelle voyez la figure a este faicte à la diligence de la royne Blanche son épouse; son portraict est différent à celui qui se void au monastère Sainct-Denys en France, d'autant que cestuy représente son jeune aage, l'autre de Sainct-Denys représente l'aage plus ancien où il est mort. » On verra tout à l'heure que la distinction à établir entre les deux statues qui représentaient Philippe VI, bien constatée dès le XVI[e] siècle, n'est pas sans importance.

Quand j'étudiai pour la première fois cette sculpture avant d'en solliciter le transfert au Musée du Louvre, j'ai été frappé du caractère extrêmement réaliste ou naturaliste de l'œuvre, et j'avoue que je fus quelque temps avant de me décider à y reconnaître le travail d'un artiste qui aurait appartenu au milieu du XIV[e] siècle français. Cette figure contraste, en effet, avec ce que nous savons de la statuaire de la première moitié du XIV[e] siècle, époque pendant laquelle se continuent les traditions du grand siècle de notre sculpture nationale [2]. Ce qui caractérise les œuvres du XIV[e] siècle, c'est la recherche de

1. Édition donnée par Nicolas Bonfons, 1588, livre II, f° 88 verso.

2. Pour nous convaincre que le style traditionnel de l'école française du siècle précédent était encore en vigueur à Paris vers 1350, il suffit de signaler les sculptures exécutées par Jehan Ravy et Jehan Le Bouteillier sur le mur du pourtour extérieur du chœur de Notre-Dame de Paris, ouvrage terminé en 1351 dont le succès fut très grand, et la statue de Pierre du Fayet, aujourd'hui au Louvre n° 77. Le chanoine Pierre du Fayet, mort dès 1303, avait contribué de ses deniers à l'embellissement du chœur de la cathédrale de Paris. Conférez également la Vierge de marbre venant de Maisoncelles (Louvre) ainsi que les nombreuses Vierges de marbre datant indiscutablement de la première moitié du XIV[e] siècle et notamment la statue en marbre dite de Notre-Dame la Blanche donnée en 1340 par la reine Jeanne d'Évreux à l'église de Saint-Denis, aujourd'hui conservée dans l'église de Saint-Germain des Prés à Paris. Comparez aussi la statue de femme provenant de la chapelle de Beauvais, posée actuellement sur le prétendu tombeau d'Héloïse et d'Abélard, et enfin tous les tombeaux de Saint-Denis antérieurs à 1350.

leur exécution d'après un type en quelque sorte convenu; c'est l'élégance dégénérant en maigreur; c'est l'affadissement matériel se trahissant dans le maniement du ciseau en même temps que l'abaissement moral dans l'effort de la pensée [1]. On sent qu'à une génération



STATUE DE PHILIPPE VI AUX JACOBINS DE PARIS.

FAC-SIMILÉ ET RÉDUCTION D'UN DESSIN EXÉCUTÉ POUR GAIGNIÈRES AU XVII° SIÈCLE.

créatrice a succédé une génération d'imitateurs [2]. Or aucun symp-

1. « L'art du XIV° siècle », a dit M. Renan dans le *Discours sur l'état des beaux-arts en France au* XIV° *siècle* (*Histoire littéraire de la France*, tome XXIV, p. 603), « n'est au fond que celui du siècle précédent perfectionné dans le détail pour tout ce qui demande de la patience et de la pratique, mais abaissé sous le rapport de l'inspiration générale et de l'originalité. »

2. Les tombeaux de Saint-Denis, datant du XIV° siècle, en arrivent à se ressembler tous et à paraître faits sur un même patron. Comparez les figures du prince inconnu venant des Cordeliers (n° 25 du *Musée des monuments français*), de Louis comte d'Évreux, de Charles comte d'Étampes, de Marguerite d'Artois, de Clémence de Hongrie, de Jeanne de France, et deux figures, l'une d'homme et l'autre de femme, rapportées de Versailles, où elles étaient conservées sous de faux noms, et datant du XIV° siècle, comme je l'ai démontré dans la *Chronique des arts*, année 1884, p. 231 et 426.

tôme de cette nature ne se rencontre quand on scrute l'expression de la statue de Philippe VI, aucune convention n'apparait. La figure n'est pas maniérée. Elle ne possède pas cette élégance vulgaire d'un grand nombre d'œuvres du xiv[e] siècle. Elle est au contraire résolument trapue. La draperie, loin de viser à la légèreté, recherche sinon la noblesse au moins l'ampleur, et l'atteint en affectant une certaine gravité qui confine à la lourdeur. Le vêtement du roi, absolument différent, par sa disposition, de celui de ses prédécesseurs, inaugure un système de costume qui sera adopté pour les effigies funéraires de Jean II, de Charles V et de Charles VI [1]. Quant à la tête, elle est d'une étonnante expression de réalisme. C'est un portrait non pas interprété et idéalisé, mais étudié dans toutes ses particularités et dans toutes les défectuosités d'un visage individuel. Les plus grands anatomistes de la physionomie humaine, les Van Eyck, les Holbein, les Dürer, les admirables réalistes du xv[e] siècle italien, n'ont pas poussé beaucoup plus loin l'analyse et l'observation. Regardez cette bouche lippue, ces lèvres sensuelles dignes d'un bourgeois bon vivant et ami de la bonne chère. Est-ce ainsi que, dans sa pure tradition, dans son noble idéalisme, notre vieille école gothique concevait une effigie royale ? Si on supprimait la couronne, cette tête ressemblerait plutôt à celle d'un artisan qu'à celle d'un roi [2].

Une fois remis de mon premier étonnement, je m'aperçus bien vite que l'existence de la statue de Philippe VI provenant des Jacobins n'est pas un fait isolé dans l'histoire de l'art. Saint-Denis possède d'autres œuvres analogues. C'est d'abord la statue du même Philippe VI dont les traits sont différents de ceux de notre statue — contraste signalé déjà par Bonfons au xvi[e] siècle, — mais dont le style général est absolument semblable. Puis c'est ce Jean II au type presque trivial à force d'être réel, et dont l'apparition inattendue au

1. M. de Guilhermy qui, dans l'effigie de Philippe VI, à Saint-Denis, a déjà remarqué la même dérogation au type consacré du manteau royal, attribue cette modification du costume officiel à l'avènement des Valois au trône (*Monographie de Saint Denis*, p. 280). Il est certain que les princes de la maison de Valois apportèrent à la cour de France des goûts, des modes, un faste et un luxe qu'on n'y avait pas encore vus. Ils créèrent ainsi à Paris un milieu favorable à l'épanouissement d'un style nouveau dans la sculpture. Cf. *Histoire littéraire de la France*, tome XXIV, (*Discours sur l'état des beaux-arts au* xiv[e] *siècle*) p. 642.

2. Ceci n'est pas une hypothèse gratuite. Voyez dans les photographies publiées par M. Fichot la tête de Charles V sculptée dans le même esprit et reproduite sans sa couronne, qui fut vraisemblablement, à l'origine, une pièce d'orfèvrerie.

milieu de l'art aristocratique et conventionnel du XIVe siècle a déjà scandalisé plus d'un observateur [1]. Enfin c'est ce Charles V, aux



PHILIPPE VI.
STATUE DE MARBRE PROVENANT DES JACOBINS DE PARIS.
(Musée du Louvre.)

formes trapues, couché comme un paysan grossier dans une écurie

1. « Les traits sont épais, lourds, dépourvus d'expression. Les sculptures de ce temps ne soutiennent pas la comparaison avec celles qui représentent les prédécesseurs de saint Louis; il n'y a même pas de progrès dans l'exécution matérielle. » Baron de Guilhermy, *Monographie de Saint-Denis*, p. 282.

d'auberge, monument si différent de la statue tirée du portail des Célestins.

Un fait désormais incontestable résulte de cette comparaison. Il y avait à Paris, au milieu et dans la seconde moitié du XIVe siècle, un foyer très important et très caractérisé d'art naturaliste ou réaliste dont nous aurons à rechercher les origines. Si nous jetons un regard sur la province, nous nous apercevrons que d'autres cas se produisent presque contemporainement. Les moulages du Trocadero ont popularisé les curieuses figures du contrefort de la tour septentrionale du portail de la cathédrale d'Amiens. Le débordement de réalisme que trahissent ces figures m'a surpris comme tout le monde; mais il n'y a pas à hésiter sur la date de leur exécution. Elles furent sculptées sous Charles V [1].

D'où venait donc cette invasion presque subite d'un esprit nouveau dans notre école de sculpture fidèle jusque-là aux théories du siècle précédent? Pourquoi donc, tandis que l'architecture continuait à développer avec indifférence, comme un simple problème d'algèbre, les théorèmes abstraits posés par les fondateurs de l'école gothique, la statuaire, obéissant aux lois d'une réaction presque excessive, recourait-elle à des sources nouvelles d'inspiration et se retrempait-elle passionnément dans la nature? Une première explication, apparente plutôt que réelle, pourrait être alléguée. L'avènement subit de la démocratie, au milieu des agitations populaires provoquées par nos premiers revers militaires dans la lutte contre les Anglais, serait capable peut-être de justifier à des yeux inexpérimentés la substitution d'une école réaliste à une école spiritualiste. Il serait bien commode de dire que la Jacquerie et que la *commune* d'Étienne Marcel ont favorisé une évolution de notre art et marqué le retour de notre école à la nature. Soyons sûr qu'on le dira quand le fait que nous signalons sera mis par quelque vulgarisateur à la portée des fabricants d'encyclopédies à bon marché ou de manuels scolaires. Mais j'ose affirmer dès aujourd'hui que cette allégation ne pourra être que le résultat d'une profonde erreur. Les insurrections du XIVe siècle, comme toutes leurs pareilles, loin de rien fonder, n'ont fait que détruire et n'avaient rien de commun avec l'art. Une agitation politique éphémère n'exerce aucune action sur lui. L'art n'est influencé que par les révolutions sociales qu'il traverse ou les

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome VIII, p 268.

conditions économiques qu'il subit. Il faudra donc chercher ailleurs l'explication réclamée.

Depuis le commencement du xiv[e] siècle, la France du centre, luttant avec les communes des Flandres, s'était trouvée en contact avec une organisation économique et sociale un peu différente de la sienne. L'art des guildes du nord, aussi puissamment organisé que celui de nos corporations du centre, n'avait pas tout à fait le même idéal, peut-être parce que les influences populaires y dominaient les influences aristocratiques et que les mécènes et les protecteurs de l'art flamand se recrutaient plutôt parmi les marchands enrichis que parmi les grands seigneurs de race. C'est à l'économie politique qu'il appartient de déterminer ces causes. Cependant, quoi qu'il doive résulter de l'enquête que je sollicite, nous sommes dès maintenant en face d'un fait bien certain. Il existait, dès la première moitié du xiv[e] siècle, dans les Flandres et dans les provinces du nord de la France pénétrées du même esprit, un art spécial, moins noble, moins savant, moins abstrait que celui de la France centrale, mais en revanche plus naïf, plus ému, plus familier, plus rapproché de la nature [1].

« Si je n'appuie pas autant sur les mérites de la statuaire flamande, disait le marquis de Laborde dans ses *Ducs de Bourgogne* [2], je n'ai cependant omis aucun renseignement sur les sculpteurs, et je n'en reconnais pas moins sa grande influence dès la seconde moitié du xiv[e] siècle. Elle l'exerça dans un rayon plus restreint, parce qu'on n'envoie pas au loin la pierre comme la toile et le bois, parce qu'on ne promène pas dans le monde les statues comme les tableaux de ces autels portatifs qui formaient l'attirail obligé de tout prince ou seigneur, en voyage, à la guerre, en lointain pèlerinage. Cependant,

1. Cet art a été défini comme il suit, par M. Renan, dans le tome XXIV de l'*Histoire littéraire de la France*, p. 625 : « Les traits particuliers de l'art flamand sont aussi, dès ce temps-là, très caractérisés. On voit déjà commencer ce goût pour une lourde magnificence, ce luxe purement matériel, cette tendance vers les arts industriels, cet attrait pour les fêtes somptueuses qui devaient donner à l'art flamand et en général à l'art du siècle suivant un caractère de pesanteur et de grossièreté, sensible surtout quand on compare le goût venu de Flandre à la Renaissance italienne de la même époque. Ne recherchons pas la noblesse, la dignité, la délicatesse chez des artistes qui rappellent toujours, même dans leurs moments de plus grand raffinement, une kermesse transportée au milieu des cours. Mais un grand sentiment de la nature commence en même temps à poindre. »

2 Tome I[er], p. 29.

là où pénétra cette influence, elle a laissé des traces profondes. L'imitation aveugle de la nature fit son succès, et ce principe



PHILIPPE VI.

STATUE DE MARBRE, PAR ANDRÉ BEAUNEVEU DE VALENCIENNES.

(Basilique de Saint-Denis.)

envahissant sapa, vers 1350, et remplaça bientôt les nobles traditions de notre école française du XIIIe siècle. A ce style sévère et gracieux à la fois, qui semble dans quelques tournures, dans la pose des têtes,

dans le jet des draperies, une lointaine émanation de l'école où s'inspira Phidias, succèdent peu à peu des qualités de modelé et une



CHARLES V.

STATUE DE MARBRE, PAR ANDRÉ BEAUNEVEU DE VALENCIENNES.

(Basilique de Saint-Denis.)

science anatomique qui lui manquaient, mais malheureusement en même temps toutes les prétentions du tourmenté et une recherche étudiée de la naïveté. Cette mode dura pendant près de deux siècles. »

Le grand initiateur français de l'histoire de l'art, l'enthousiaste érudit dont on a bien tort de dédaigner ou de décrier actuellement les immenses travaux parce qu'il n'a pas eu le temps de les terminer et que ses publications de textes contiennent par-ci par-là quelques fautes de lecture, le marquis Léon de Laborde avait une singulière intuition de la vérité quand il a dit : « Tournay, ville française, fut de bonne heure en communication facile et fréquente avec nos sculpteurs; elle devint, à la fin du XIVe siècle, le foyer et comme le point de départ de l'influence flamande sur la statuaire française : foyer plus actif, influence plus puissante qu'on ne l'a cru. Son principe dominant, sa règle fut l'imitation de la nature et l'abandon du style, aussi bien dans ce qu'il présentait de faux et de conventionnel que dans ce qu'il avait de noble et de pur : notre école de sculpture, si grande dès le XIIe siècle, si célèbre au XIIIe, était trop fière pour se défendre ou pour composer; elle fut assez forte pour succomber tout entière [1]. »

C'est dans les Flandres, en effet, que notre école, attardée dans des traditions qui menaçaient de tourner à la formule, devait trouver des éléments de rénovation. Pour nous convaincre de l'exactitude de la doctrine enseignée par le marquis de Laborde, nous n'avons qu'à regarder à l'œuvre le plus grand de nos amateurs et le plus artiste de nos rois du XIVe siècle [2].

Charles V avait un goût marqué pour l'art de la Flandre. Parmi les sculpteurs qu'il employa à faire de l'escalier ou de la *grande vis* du Louvre une des merveilles de sa capitale, se trouvait Jean de Liège qui tailla, dit Sauval [3], les figures du roi et de la reine. Ce Jean de Liège est probablement le même artiste qui, au mois de décembre 1368, touchait sous le nom de Hennequin de Liège un acompte de « trois cenz franz en rabat de la somme de mil franz d'or en laquelle nous sommes tenuz à lui à cause d'une tumbe d'albastre et de marbre que nous li faisons faire pour nous », disait Charles V dans une ordonnance de payement [4]. Ce tombeau était destiné à la cathé-

1. Les *Ducs de Bourgogne*, tome Ier, p. 95.

2. Christine de Pisan, *Livre des faits de Charles V* (Collection des mémoires publiés par Petitot, tome IV). — Émeric David, *Histoire de la sculpture française*. Paris 1853, p. 87 et suiv. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome VIII, p. 268. — *Histoire littéraire de la France*, tome XXIV (*Discours sur l'état des beaux-arts au XIVe siècle*), p. 646.

3. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, tome II, p. 23.

4. Marquis de Laborde, les *Ducs de Bourgogne*, tome Ier, p. 22. — Deville,

drale de Rouen et devait recouvrir le cœur du roi. Le même Charles V ayant perdu son fou Thévenin choisit encore un artiste flamand pour lui ériger une sépulture dans l'église Saint-Maurice de Senlis [1]. Car je partage l'opinion de Duseigneur quand il assimile à Jean de Liège, déjà cité, Hennequin de la Croix auteur du mausolée de Thévenin [2]. Charles V, du reste, a commandé bien d'autres statues à des artistes flamands. Grâce à des documents conservés à la Bibliothèque nationale et mis au jour par de récentes publications [3] nous pouvons fournir une démonstration péremptoire de la thèse que nous soutenons. Les trois statues de Saint-Denis comparées ci-dessus à notre Philippe VI du Musée du Louvre, et dans lesquelles nous reconnaissons *a priori* le style réaliste des écoles du Nord, sont bien incontestablement et bien précisément flamandes. Elles ont été exécutées par André Beauneveu de Valenciennes, ou sous sa direction.

Par lettres du 25 octobre 1364, Charles V fit savoir qu'il avait désigné cet artiste pour exécuter à Saint-Denis son tombeau, ceux de ses prédécesseurs Jean II et Philippe VI, ainsi que celui de la reine Jeanne de Bourgogne [4]. Dans ces lettres le roi nomme Beauneveu son

Tombeaux de la cathédrale de Rouen, p. 175. Ce tombeau fut détruit avant la Révolution. Cf. également *Histoire littéraire de la France*, tome XXIV, p. 741.

1. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, tome Ier, p. 331 et tome III, p. 34. — Émeric David, *Histoire de la sculpture française*, p. 92.

2. Notes et observations à la suite de l'*Histoire de la sculpture française* d'Émeric David. Paris 1853, p. 302, 303.

3. Léopold Delisle, le *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, tome Ier, p. 62. — *Mandements et actes divers de Charles V recueillis dans les collections de la Bibliothèque nationale.* Paris 1874, p. 55, 70 et 71. — *Mélanges de paléographie et de bibliographie.* Paris 1880, p. 297, 298. — L'abbé Dehaisne, *André Beauneveu, artiste du* XIVe *siècle* dans la *Revue de l'art chrétien*, 3e série, tome II, avril 1884.

4. « A Paris, en nostre hostel lez Saint-Pol, 25 octobre 1364 — Charles, par la grâce de Dieu roy de France, à noz amez et feaulx les généraulx trésoriers à Paris sur les aides ordenées pour la délivrance de nostre très chier seigneur et père, que Dieux absoille, salut et dileccion. Nous avons commis nostre amé Andrieu Biauneveu, nostre ymager, à faire faire les tumbes que nous avons ordenées estre faittes pour nos tres chiers seigneurs les roys Philippe et nostre père, pour nostre tres chere dame la royne Jehanne de Bourgoingne, que Dieux absoile et pour nous. Si vous mandons et enjoingnions estroitement que tantost et sanz délay, vous faciez bailler et délivrer par le receveur general des dictes aides audit Andrieu la somme de cinq cenz frans d'or, pour faire prest et paiement aus ouvriers qui font les dittes tumbes et leur distribuer par la fourme et maniere que bon lui semblera, sur ce qui puet et pourra estre deu pour leur salaire... Par le roy — N. de Verres. » *Mandements et actes divers de Charles V*. N° 109, p. 55.

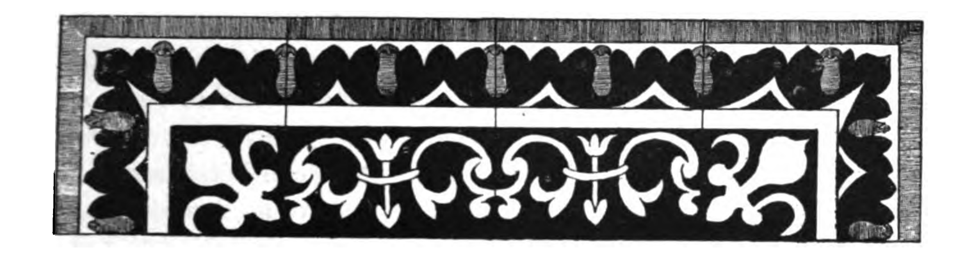
ymager et ordonne de lui délivrer l'argent nécessaire au salaire des ouvriers : le travail était en cours d'exécution en novembre et en décembre 1364 [1].

Auteur indiscuté des statues de Saint-Denis représentant Philippe VI, Jean II et Charles V, le sculpteur André Beauneveu de Valenciennes aurait-il été également choisi par la reine Blanche pour exécuter dans l'église des Jacobins de Paris la figure possédée actuellement par le Louvre? Cette supposition n'aurait rien d'invraisemblable, mais il serait téméraire d'affirmer sans documents. Ce qu'on peut déclarer avec certitude c'est que notre statue de Philippe VI du Louvre est empreinte au plus haut degré de l'esthétique de l'école flamande [2] et que, groupée avec les statues similaires sculptées pour Saint-Denis par André Beauneveu et datée par cette comparaison, elle est destinée à nous éclairer d'une manière positive sur le développement encore mal défini de notre art national pendant la seconde moitié du XIVe siècle.

LOUIS COURAJOD.

1. « Autre mandement de Charles V : « A Paris, 12 décembre 1364 — Charles etc... Nous vous mandons et enjoingnons estroitement, veu ces présentes et sanz autre mandement attendre, que à Andrieu Beau Neveu, nostre ymager, sur la somme de quatre mille et sept cens frans d'or que nous avons ordené que il ait et doit avoir pour faire quatre tumbes, c'est assavoir de nostre tres chier seigneur et ayeul le roy Phelippe, de la royne Jehanne de Bourgoigne, de nostre tres chier seigneur et père, dont Dieux ait les âmes, et aussi une tumbe pour nous, et sur laquelle somme il a ou doit avoir eu par avant la date de ces présentes la somme de nuef cens frans, sur le résidu, qui sont la somme de trois mille et huit cens frans d'or, vous li bailliés et délivrés présentement la somme de deux cens frans d'or pour cest présent mois de décembre, et ensement li bailliés et délivrez pour chascun mois continuelment, en suivant pour le temps à venir, la somme de deux cens frans d'or, pour la dicte cause et jusques à l'acomplissement de la dicte somme de résidu de trois mille huit cens frans, esquelles choses nous ne voulons estre fait aucun delay ou destourbier, mais voulons que entierement et continuelment soit paié par la maniere dessus ditte... Par le roi. — JULIANUS. »

2. Ce fait coïncide absolument avec la théorie très judicieusement présentée par M. Renan dans l'*Histoire littéraire de la France*, tome XXIV, page 624 : « L'influence du goût flamand devient dès lors prépondérante en France et dans toute l'Europe, les pays du midi exceptés. Ce sera à l'historien de l'art au XVe siècle qu'il appartiendra de raconter cette grande transformation; qu'il nous suffise de faire observer ici qu'à la fin du siècle précédent elle était déjà presque accomplie. Hubert van Eyck avait trente-six ans en 1400 et quoiqu'on ne possède aucune œuvre de son jeune frère Jean de Bruges, antérieure à la même date, il n'est pas douteux que plusieurs des œuvres qui devaient lui mériter le titre de fondateur de l'école flamande n'existassent déjà à cette époque. »



LES

ORIGINES DE LA MAJOLIQUE FRANÇAISE



ÉTUDIER la majolique française dans ses débuts, constater son apparition en France, rechercher les voies par lesquelles elle est arrivée jusqu'à nous, c'est continuer la thèse dont nous avons ici même développé la première partie.

En suivant depuis la Perse jusqu'en Italie les traces de la terre émaillée, nous prenions cet art à son lieu d'origine pour l'accompagner à l'endroit où il finit par acquérir une supériorité si incontestable : en le voyant en Normandie occuper, dès le XIIIe siècle, une place intéressante, nous enregistrons une nouvelle étape importante sans relations jusqu'ici apparentes avec la céramique italienne, mais qui sans nul doute doit être une ramification du même centre d'origine.

Dans une étude de la marche de la majolique, il fallait trouver quelle route elle avait suivie pour venir de si loin jusqu'au nord de la France, et si, dès son apparition, nous sentions, sans pouvoir trop l'expliquer, la marque artistique italienne, nous voulons découvrir aujourd'hui par qui elle fut importée, par quelles influences elle arrive ainsi jusqu'au fond de la Normandie.

A la fin du XVe siècle, il est facile de voir les rapports entre les

deux pays. A ce moment Charles VIII s'empare de Rome et de Naples, qui renferment les plus précieux trésors de l'Italie; au XVIe siècle, la famille de France s'unira aux Médicis, aux d'Este, grands protecteurs de majoliques : ainsi s'explique l'établissement en France de céramistes italiens. Mais, au XIIIe et au XIVe siècle, il est moins facile de donner une explication plausible. Nous allons cependant tenter de le faire, et c'est dans l'histoire de la Normandie que nous trouverons les documents qui vont guider nos pas.

Cependant nous n'avons pas l'intention de considérer ici formellement les terres émaillées de Normandie comme les premières manifestations de la majolique française. Des rencontres heureuses dans les archives du Calvados, venant appuyer de leur autorité des pièces provenant de fabriques oubliées depuis longtemps, nous les révélant même, nous ont permis de constater l'origine fort éloignée de ces manufactures.

Le champ est vaste. D'autres rencontres viendront certainement, pour de nouveaux centres, apporter leur contingent de renseignements utiles, et nous apprendre, en même temps que le sentiment artistique qui les a inspirés, l'histoire des origines des ateliers qu'ils auront conservée.

Aujourd'hui nous n'étudions que la majolique normande, ne voulant en aucune façon empiéter sur les fabriques du Poitou, de l'Anjou, du Beauvoisis. Nous ne trouvons leurs traces, il est vrai, qu'à la fin du XIVe siècle; mais de vieux parchemins peuvent les éloigner de quelques années et nous apprendre à quel concours de circonstances, à quel fait historique, elles doivent leur création première.

L'histoire de la céramique française ne recherche guère au delà de Palissy les origines de cet art où notre génie national sut se montrer sous tant d'aspects élégants. Ce n'est qu'à partir du XVIe siècle, avec les faïences d'Oiron et les plats de l'artiste saintongeois, qu'on s'occupe réellement de majolique française. Pendant de longues années, Palissy s'applique à découvrir le secret de ses émaux délicats; et de ce qu'il a travaillé seul, de ce qu'il a lutté contre toutes sortes d'insuccès et de misères au moment où la majolique italienne brillait de tout son éclat, on en a conclu que le *potier du roy et de la royne sa mère*, Catherine de Médicis, était le véritable inventeur de la majolique française.

Sans vouloir toucher à la grande place que Palissy occupe à si bon droit, sans chercher à lui enlever aucun mérite, il nous faut

cependant reconnaître que longtemps avant lui des ouvriers normands — car ils ne se considéraient pas autrement malgré leur talent, — se servaient d'abord de vernis plombifères pour décorer d'arabesques le carrelage des abbayes, pour illustrer de personnages élégants, d'animaux, de chasses, d'armoiries, les salles des chapitres dès la fin du XIII[e] siècle; puis plus tard, au commencement du XV[e] siècle, de véritables émaux stannifères pour rehausser de leur éclat les épis monumentaux dont les architectes couronnent les manoirs et les demeures seigneuriales.

Mais ceux-là ne nous ont pas laissé leurs noms; nous n'avons d'autres traces de leur passage que leurs travaux mêmes. Les comptes des villes, des évêchés, sont muets sur ce point : leurs épis étaient compris dans la dépense des couvertures qu'ils couronnaient : leurs carreaux dans le prix des chambres, et Jacques Tropplin, entrepreneur, se contente de présenter aux échevins de Lisieux, le 22 février 1489, son mémoire pour une chambre *ouvrée et solliée* en l'hôtel de ville, sans qu'il soit fait mention d'aucune fourniture spéciale.

Déjà à cette époque ce ne sont plus les débuts d'une industrie. L'art de la composition s'unit à l'art de l'émaillerie, et nous pourrions, si elle n'avait été trop longtemps oubliée, comparer sans grands désavantages pour elle l'école normande à l'école italienne. Chacune, il est vrai, a suivi une voie différente : les Italiens décorent de fines pièces d'ornementation : Gubbio, Caffagiolo, l'école des Abruzzes brillent de tout leur éclat ; les Normands, eux, continuent la tradition de la décoration architecturale dans l'esprit des della Robbia, et cependant, malgré leur disproportion, les pièces normandes respectées par le temps peuvent lutter de finesse et d'élégance avec les produits italiens.

Plus tard, au milieu du XVI[e] siècle, quand les échos des succès de Palissy arriveront jusqu'aux ateliers de Manerbe et du Pré d'Auge, nous en verrons sortir des œuvres inspirées du maître, surmoulées même. Alors l'histoire de la céramique, ne remontant pas plus loin, classe sous le nom de *suite de Palissy* toute une série de pièces dont l'origine ne la préoccupe pas, mais qu'elle croit devoir rattacher indirectement à l'œuvre de l'artiste saintongeois; pourtant leur faire naïf, leurs émaux moins fins, leur origine surtout en font une école bien à part.

Palissy fut inspiré par les Italiens du XVI[e] siècle : les Normands puisèrent beaucoup plus tôt en Italie leur manière de faire. Dès le

xiv[e] siècle nous avons des pièces du Molay vernissées sur engobe de terre blanche, à la manière vicentine : dans leurs rapports, qui durent plus d'un siècle, avec l'Italie, ils puisent parfois de nouveaux renseignements que la fabrique en pleine activité ramène promptement au caractère français. Ils ont toujours leurs vieux procédés, et sur les pièces qu'ils fabriquent ce sont les vernis des carreaux, les émaux des épis et des girouettes que nous retrouvons. A ce point de vue, ils forment certainement une école bien caractérisée, qui dure au moins cinq siècles, sans autre atteinte que celle de la décadence; c'est à ce titre que je viens réclamer pour eux la place qui leur est due dans notre histoire artistique.

I.

Nous avons parlé précédemment [1] des débuts de la terre émaillée en Italie; pour rattacher ses procédés à ceux de la Perse, nous nous sommes servis de comparaisons, d'inductions; aujourd'hui, pour la Normandie, nous avons des faits, des documents précis, qui vont nous permettre de suivre les développements de la majolique en France lorsqu'elle arrive d'Italie à la fin du xiii[e] siècle.

Comme toujours ce sont les architectes qui, tout d'abord, réclament le concours du potier émailleur. Soit qu'ils revêtent de brillantes couleurs les extérieurs des monuments, soit qu'ils demandent de gais carrelages, aux tons harmonieux, aux rinceaux élégants, il leur faut toujours la solidité et l'éclat de la terre émaillée. Pour les seigneurs normands qui reviennent des croisades, les carreaux émaillés remplacent les tapis d'Orient; eux du moins sont inusables; dès le xiii[e] siècle, nous allons trouver dans les abbayes et les manoirs des environs de Bayeux des spécimens de ces pavages décoratifs. Pourtant ce n'est pas jusqu'en Terre-Sainte qu'il faudrait, suivant nous, aller chercher les origines de la terre émaillée; certes, le goût en vint des croisades : mais les seigneurs ont trouvé moins loin certainement, sur la route qu'ils suivaient pour aller combattre l'infidèle, les ateliers où ils puiseront les renseignements qu'ils vont sans nul doute rapporter avec eux.

De tout temps la race normande, essentiellement guerrière, ne vit que pour la bataille. Quand les dissensions intérieures de la

1. *Gazette des beaux-arts*, 1[er] février 1884.



BRIQUES CHAMPLEVÉES ET VERNISSÉES DU COMMENCEMENT DU XIV[e] SIÈCLE,
PROVENANT DE L'ABBAYE DE LONGUES.
(Musée de Bayeux, legs Doucet.)

France lui laissent quelque liberté, elle porte pour son propre compte ses bannières au dehors. Au XIe siècle, elle se précipite sur l'Angleterre, à la suite de Guillaume; au XIIe, elle suit Robert Guiscard en Italie, à la conquête des Deux-Siciles, prend la Pouille et l'Apulie, les conserve pendant plus d'un siècle. Là nous verrons, au milieu des seigneurs bannerets, les d'Argouges, les Bacon, les d'Harcourt : c'est dans cette dernière famille, déjà si puissante à cette époque, que nous allons trouver l'histoire des terres émaillées de Normandie.

La majolique ne fait réellement son apparition en Italie qu'au XIIe siècle; nous avons, pour nous donner des dates, les églises au fronton desquelles nous trouvons les baccini. Les princes normands arrivent en Apulie; un siècle plus tard, quand la dynastie d'Anjou viendra remplacer la branche normande, nous allons rencontrer, justement aux environs de Bayeux, les pierres tombales des seigneurs qui sont allés en Italie, composées de larges carreaux émaillés, des pavages habilement composés, des marches d'escalier, où l'on reconnait le faire des fabriques italiennes. Si nous n'avions pas de documents écrits, la forme des fleurs de lys que nous rencontrons partout viendrait nous apprendre la date de leur fabrication. C'était, en effet, un des décors préférés de ces carrelages; il n'en est point qui se répète plus fréquemment. Les changements insensibles qu'y apporte l'art héraldique du moyen âge et de la Renaissance vont devenir pour nous de véritables points de repère. Ses modifications nous diront les étapes de la terre émaillée : de Philippe le Bel jusqu'à Henri IV, nous allons la suivre dans ses transformations successives.

Si alors nous examinons l'école italienne et l'école normande, nous trouvons à ce moment la même manière de procéder.

D'abord ce sont de simples ornements décoratifs, sur engobe de terre blanche, ou mieux dessinés *à la Vicentine*, avec l'engobe même : des fleurs de lys, à fonds réservés de terre rouge, tandis que les détails du dessin sont tracés à la pointe sur l'engobe même. Voilà bien la manière des premiers artistes italiens. Les architectes normands qui ont été construire les églises de la Pouille et de l'Apulie ont vu les terres émaillées de Lucera, les baccini persans de San-Giovanni del Toro; ils ont ainsi compris le but décoratif de la terre émaillée, et quand au XIVe siècle ils reviendront et qu'ils trouveront déjà les manufactures ouvertes, ils donneront de nouveaux dessins. Alors nous aurons l'*Adoration des mages* appartenant à M. de

Farcy [1] destinée à un retable d'autel, le degré de marche de la salle capitulaire de Bayeux, dont nous ne saurions trop admirer la maëstria dans la composition et l'exécution, et les deux briques émaillées que nous reproduisons, page 241.

On s'attendrait difficilement à rencontrer au seuil du XIVe siècle une pareille perfection, d'autant que les moyens employés étaient des plus primitifs. Il fallait que les artistes qui ont exécuté ces œuvres eussent un tour de main étonnant pour arriver à un semblable résultat. A vrai dire ce ne sont pas des émaux, mais une simple pâte blanche, appliquée en couche très mince, dans une sorte de sigillation, et renfermée dans des traits d'ombre qui marquent les plis du vêtement : tracés à la pointe, ils sont remplis d'un émail transparent que son épaisseur même rend brunâtre et qui par ce fait même accentue sans dureté, bien nettement, le dessin. Nous sommes en présence d'émaux champlevés, dont le rouge de la terre à brique formerait le cuivre, et la pâte blanche les émaux.

Le tout est assez grossier, mais l'effet doit être produit de loin; les figures, de trois traits, n'en ont pas moins une tournure artistique bien digne de nous surprendre. La femme a, dans les briques précitées, un mouvement de hanche qu'un artiste seul pouvait oser et que nous retrouverons d'ailleurs, pour ainsi dire identique, au XVIIe siècle dans la Judith de l'archigymnasio de Bologne. Sous son vêtement, le seigneur marche, et certes les demi-majoliques de Pesaro, du commencement du XVe siècle, ne nous donneront pas de personnages aussi fièrement campés, dans une architecture aussi étudiée : pourtant nous ne sommes qu'aux environs de 1300.

Mais la décoration intérieure ne suffit bientôt plus aux architectes en Italie; les della Robbia couvrent d'émaux leurs bas-reliefs, les entourent de couronnes de fleurs et de fruits, au milieu desquelles se détachent de fines têtes d'anges aux ailes éployées. Le temps des baccini est passé. Les Normands veulent alors, au faîte de leurs demeures, des épis monumentaux pour attester leur droit seigneurial. Tandis que, dans le reste de la France, le plomb se moule sous des mains habiles, le potier normand, se sentant artiste, surmonte les longs toits de tuiles rouges de motifs émaillés, où mieux que partout ailleurs nous allons sentir l'inspiration italienne. A ce moment la manufacture du Molay-Bacon vient de disparaître ; nous sommes au XVe siècle.

1. Je veux ici remercier M. de Farcy des précieux renseignements qu'il a bien voulu me communiquer. C'est à son aimable concours que je dois de pouvoir donner des reproductions de plusieurs pièces du Molay.

Dans l'intervalle, Manerbe et le Pré d'Auge avaient vu ouvrir leurs ateliers.

Nous allons successivement nous occuper des centres que nous venons de signaler.

II.

L'art et les documents historiques vont nous conduire aux mêmes résultats. Ils se corroborent, se fortifient et, bien que nous parcourions



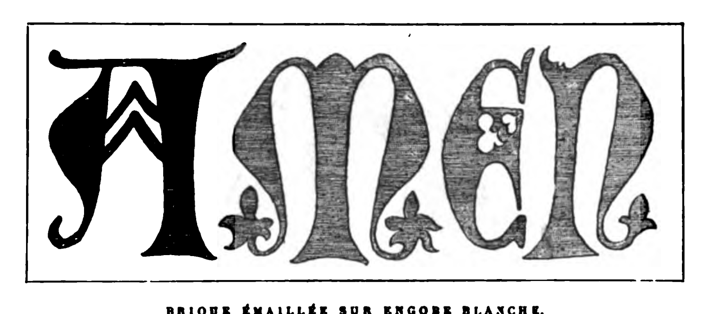
PAVÉ AUX ARMES DES TILLY.
(Musée des Antiquaires de Normandie.

une époque éloignée, la fin du XIIIe siècle, les pièces que nous avons recueillies se prêtent un mutuel concours. Tandis que l'architecture a ses dates précises, marquées soit par l'appareil, soit par l'ornementation, soit par les armoiries, les pièces ont un caractère particulier à chaque époque; quand alors, à côté de ces données certaines, mais cependant encore un peu approximatives, nous trouverons une date inscrite dans les archives normandes, nous ne pourrons avoir d'hésitation.

A leur arrivée en Normandie, les d'Harcourt, princes danois, fondent une puissante maison. Dès le Xe siècle, on les voit prendre part à toutes les expéditions et se partager entre eux les fiefs que leur valeur leur fait conquérir. Parmi les différentes branches illustres de la maison, prenons les Meulent : en quelques générations nous voyons leurs titres s'augmenter, les seigneuries s'ajouter aux

seigneuries et, en 1245, Raoul de Meulent épouse une Molay-Bacon. Nous comprendrons tout à l'heure l'importance de cette alliance pour notre thèse, d'abord vers la fin du XIIIe siècle, puis en 1370, quand les seigneurs de Meulent hériteront de Jehanne Bacon, épouse de Bertrand, vicomte de Rocheville.

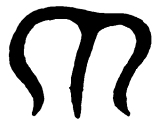
En 1282, nous trouvons un d'Harcourt, Jehan, qui suit Charles d'Anjou en Italie, d'où il revient pour être créé, en 1293, maréchal de France par Philippe le Bel. C'est ici une date précieuse; car à son retour d'Italie, où il a été accompagné par ses fidèles et ses parents,



BRIQUE ÉMAILLÉE SUR ENGOBE BLANCHE.
(Collection de Farcy.)

nous voyons se fonder au Molay-Bacon, dont nous parlions tout à l'heure, la première manufacture de terre émaillée de Normandie. Depuis la fin du XIIIe siècle jusqu'en 1370, époque à laquelle meurt Jehanne Bacon, elle est en pleine activité; à ce moment elle disparaît sans laisser de traces derrière elle; nous la retrouverons cependant tout à l'heure.

C'est surtout à l'abbaye de Longues que nous avons nombre de spécimens provenant de la fabrique du Molay: des pierres tombales composées de larges carreaux émaillés de 25 centimètres de côté. De l'une d'elles nous reproduisons un fragment de l'inscription de bordure ainsi marqué au revers :



Là aussi nous avons les armes des puissantes familles d'alors, les d'Argouges, les Malemains, les Paynel, les Tilly. Le carreau qui les porte doit avoir été fabriqué dans les derniers temps, les Tilly s'unissant seulement aux d'Harcourt en 1375, et la manufacture ne semble avoir travaillé que pour les Bacon ou leurs alliés.

Dans toutes les pièces que nous avons recueillies et que nous reproduisons ici, le procédé italien domine toujours ; qui plus est, l'imitation sicilienne y est tout à fait apparente. Dans le trésor de la cathédrale de Bayeux nous trouvons des chappes de satin garnies de *galons siciliens*, dons sans nul doute de Robert des Ablèges à son retour des croisades en 1215. Dans l'abbaye de Longues nous voyons des bordures émaillées qui n'en sont pour ainsi dire que la copie.

En 1316, la manufacture du Molay est en pleine prospérité, les



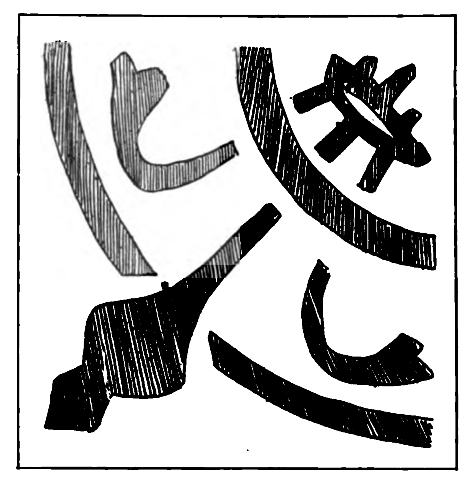
CARREAU FAISANT PARTIE D'UNE DÉCORATION CÉRAMIQUE.

(Abbaye de Longues.)

comptes de la vicomté de Bayeux nous le disent : *Les Potiers du Moulay doivent* xx^{s} III^{d} *à la Saint-Michiel et autant à Pasques pour le bois prins entor d'en Vernay et Trunquay en la grant forest deu But.* Et jusqu'à la mort de Jehanne Bacon nous la voyons fonctionner.

Les ouvriers produisent toutes sortes de dessins sur des petits pavés de quatre pouces ; ils semblent se jouer des plus grandes difficultés de la terre cuite en fabriquant des pièces de toutes formes, de toutes dimensions, en cintre, en croissant, en ogive, destinées à s'enchevêtrer les unes dans les autres et à arrêter plus nettement le dessin ; enfin des pierres tombales dont la plus ancienne date de 1306, tandis qu'une des dernières semblerait être de 1340. Je ne les discu-

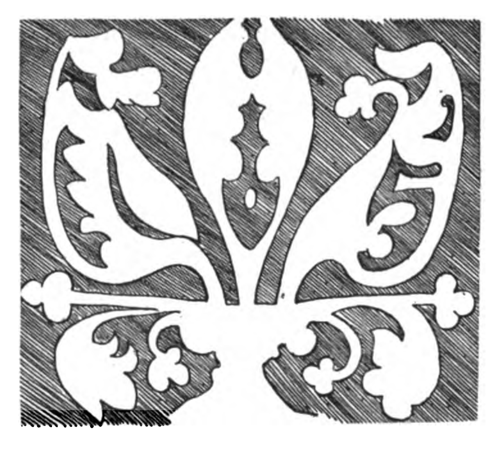
terai pas; nous faisons aujourd'hui de la céramique, non de l'archéologie monumentale; nous savons que la fabrique ferme aux environs de 1370. Voici deux spécimens de fleurs de lis que nous avons



CARREAU DE L'ABBAYE DE LONGUES.

rencontrés : ils ont bien tout le caractère de la fin du XIIIe et du XIVe siècle.

A parler du Molay, nous avons un peu oublié les d'Harcourt. Ce



CARREAU DE L'ABBAYE DE LONGUES.

ne sont pas, cependant, de simples coïncidences qui font éclore dans les pays dont ils deviennent les seigneurs, après leur retour d'Italie, les manufactures de céramique. Les arts, et surtout celui du feu, ne se développent pas sans protecteurs, et le hasard serait bien extraordinaire qui eût fait naître, au moment où Jehan d'Harcourt revient

d'Italie, la fabrique du Molay, quand un d'Harcourt-Meulent vient d'épouser une Molay-Bacon; les manufactures du Cotentin, dont il existe un pavage dans l'église de Coutances, quand un d'Harcourt y était nommé évêque, en 1288, et enfin les ateliers de Manerbe et du Pré d'Auge, quand un d'Harcourt-Meulent, héritier de Jehanne Bacon en 1370, épouse en 1375 Marguerite Servain, fille de Robert Servain, seigneur de Manerbe.

III.

A partir de 1370, nous ne trouvons plus aucune trace des poteries du Molay; seules, les armoiries des Tilly pourraient nous conserver jusqu'en 1375 les souvenirs de la fabrique. Les premières pièces de Manerbe et du Pré d'Auge semblent dater de ce moment.

Les pavés que nous avons réunis, les épis restés sur les vieux manoirs dont nous avons la date, et qu'il ne faut pas confondre avec les girouettes de colombier, qui ne viendront que plus tard, nous disent et leur époque de fabrication et leur lieu d'origine. Nous avons quelques pièces du commencement et du milieu du xve siècle et, quand nous arriverons au xvie, la tradition même du pays ne permettra plus de discuter les ateliers d'où ils sont sortis. Sans nul doute voici leur histoire.

A la mort de Jehanne Bacon, les Meulent héritent des biens et des terres qu'elle possède. Celui auquel échoit le Molay, plus préoccupé d'exploits militaires que soucieux d'art, laisse de côté les manufactures. Jehan de Meulent épouse alors Marguerite Servain, de Manerbe, et, trouvant dans les seigneuries de sa femme un coin de terre propre à la fabrication de la majolique, y amène les ouvriers du Molay, qui continuent ainsi à quelque distance de leur ancien pays la tradition de leurs ancêtres.

Comment expliquer autrement l'extinction et la création simultanées de deux ateliers aussi importants, aussi peu éloignés l'un de l'autre, surtout au moment d'un partage entre les membres d'une même famille? Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est la parfaite conformité de procédés entre les deux fabriques. Nous n'avons donc pas cru devoir rechercher plus loin l'origine de ces nouvelles fabriques.

Nous arrivons ainsi aux beaux moments de l'école normande. De là nous allons voir se répandre dans tout le pays d'Auge les échantillons délicats qui ont fait la réputation de la terre du Pré d'Auge et de Manerbe. Dire l'époque précise de la création de ces

manufactures serait chose impossible; aucun document écrit n'est parvenu jusqu'à nous. La vicomté d'Auge, dont faisaient partie ces deux paroisses, fut un domaine engagé; les archives du Calvados, de



CARREAU EN TERRE ROUGE INCRUSTÉE DE BLANC, XVe SIÈCLE.

la Seine-Inférieure sont donc muettes sur ce point; l'abbaye du Val-Richer, dont dépendait le Pré d'Auge, a vu son cartulaire détruit en 1793, les actes de l'état-civil ne remontent qu'à 1628. C'est par le

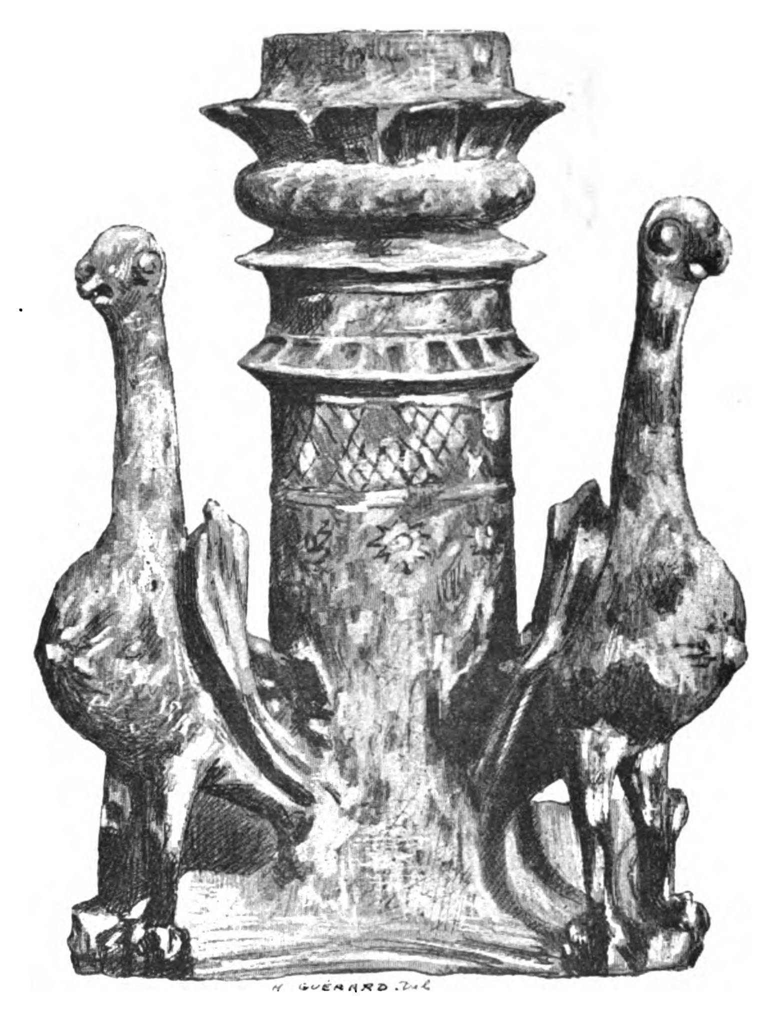


CARREAU EN TERRE ROUGE INCRUSTÉE DE BLANC, XVe SIÈCLE.

plus grand des hasards que nous retrouverons dans les minutes du tabellionnage de Saint-Julien, en 1610, les noms de Jehan Vattier, potier, et de Joachim Vattier, son fils, sculpteur, de la paroisse du Pré d'Auge, qui, par conséquent, travaillaient à la fin du XVIe siècle.

Se donner à cette époque le nom de sculpteur, dans un papier public, c'était prouver une situation bien établie; ne prenait pas qui

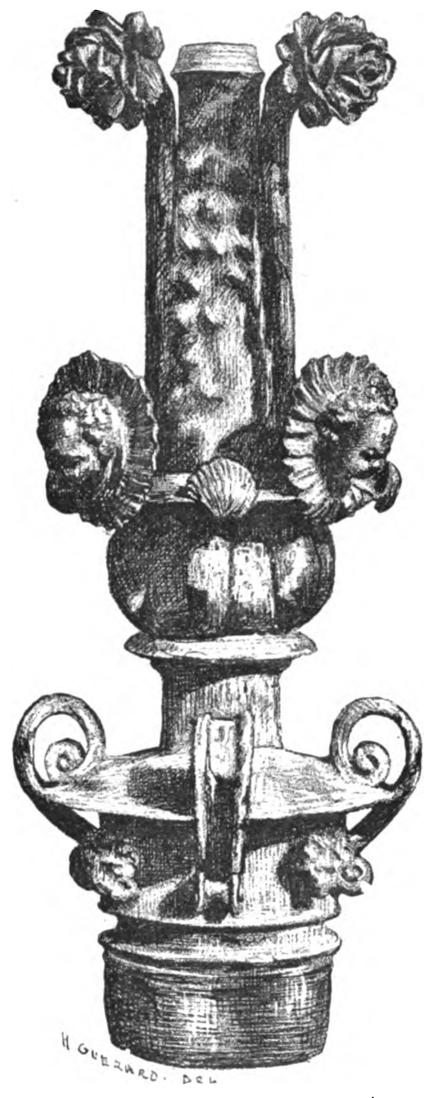
voulait un titre de maître. Malheureusement nous n'avons que ces deux noms. Pourtant, grâce à cette mention, la paroisse du Pré d'Auge va nous fournir un renseignement plus complet : les noms des différents hameaux qui le composent nous font souvenir que les



PORTION D'UN ÉPI DU XV[e] SIÈCLE, EN TERRE ÉMAILLÉE DU PRÉ D'AUGE,
PROVENANT DU MANOIR DE BELLEAU.

Vattier étaient une véritable dynastie, s'occupant exclusivement de céramique. Au Molay, nous avons encore le château de la *Poterie;* au Pré d'Auge, le village des *Vattiers*, contigu à celui des *Potiers*, marque l'endroit des ateliers et nous donne le nom de leurs directeurs ;

quand plus tard, en 1760, nous lirons celui de Vattier derrière une fontaine, nous pourrons en conclure que dans cette famille, déjà



PORTION D'UN ÉPI DU XVe SIÈCLE, EN TERRE ÉMAILLÉE DU PRÉ D'AUGE, PROVENANT DU MANOIR DE BELLEAU.

illustre au XVIe siècle, la tradition de l'émaillerie s'est continuée pendant une grande partie de l'école de Manerbe et du Pré d'Auge.

Les débuts de ces ateliers ne sont que la continuation de la fabrique du Molay. Les premiers carreaux qui en sortent sont, non

pas émaillés, mais vernissés; les dessins faits d'une légère engobe de terre blanche sont incrustés dans la terre rouge par sigillation et recouverts d'une couche vitreuse incolore, à laquelle certains oxydes métalliques donneront parfois une couleur verte ou jaune.

Au xve siècle nous allons voir apparaître les émaux; les pièces les plus curieuses que nous connaissions de cette époque sont les épis du manoir de Belleau, appartenant à M. de Lyée de Belleau.

Sans être parfaits et surtout bien variés, nous trouvons là de véritables émaux, qui datent de 1450 environ. Sous quelle influence artistique furent faits ces oiseaux raides, au soleil gravé sur le ventre, qui rappellent l'Orient?

Voici que nous ne pouvons récuser l'influence italienne. Quelles délicates têtes d'anges, entourées de leur collerette *arrondie!* Comme ces mascarons de lions détachés sont élégants!

Là déjà les émaux sont meilleurs et les trois grosses fleurs qui s'élancent le long du fût se détachent fortement en sombre brillant sur le rouge jaunâtre de la pièce intérieure.

Mais cependant, si les artistes abordent les émaux, ils n'ont pas oublié leurs anciens procédés de vernissage. Le couronnement de lucarne en haut-relief que nous reproduisons ici est simplement émaillé de jaune ocre et de quelques touches de blanc.

Lui aussi provient du château de Belleau, et c'est un des rares spécimens de véritable sculpture en terre de cette époque.

Une des pièces les plus élégantes de la fabrication est certainement l'épi qui se trouve sur le colombier du château du Mesnil-Germain. Placé sur un édifice du xve siècle, il a dû être brisé en partie, puis replacé au xvie siècle. Composé de quatre pièces d'enfilade, nous y retrouvons le moyen âge et le plus beau moment de la Renaissance.

La terre dont sont faites les différentes pièces n'est pas la même, et leur aspect est si différent qu'il semble qu'on nous ait conservé cet épi pour nous faire voir les progrès de la fabrique du xve au xvie siècle. Il est bien curieux d'étudier ici l'union du sentiment italien et de l'art français : à côté du vase où le goût français est dans toute sa pureté, les pièces qui le couronnent et le supportent se ressentent étonnamment des della Robbia. Ces fines têtes d'anges aux ailes peu déployées viennent de sortir de l'art byzantin; dans le couronnement elles alternent avec des *feuillages* et des *fruits italiens.* Il y a là un mélange de vernis et d'émaux bien intéressant qui caractérise l'époque de transition par laquelle nous passons.

Le morceau du haut, en *terre blanche*, représente un affreux



COURONNEMENT DE LUCARNE, EN TERRE ÉMAILLÉE DU PRÉ D'AUGE,
PROVENANT DU MANOIR DE BELLEAU (XVe SIÈCLE).

bonhomme, tenant un bâton à la main, avec un œil crevé, luttant contre un dragon qui l'enserre de ses replis. L'embase et le couronnement sont en *terre rouge*, les têtes d'anges ont leur collerette allongée, ce qui les distingue déjà de celles de l'épi de Belleau. Si ces trois pièces ne sont couvertes que d'un émail encore imparfait, si surtout l'émail stannifère blanc est impur, nous allons voir s'étaler sur la panse du vase toutes les splendeurs de la palette de l'artiste émailleur. La terre ici est blanche et sonore. Les draperies qui partent de la tête des chérubins, dont la collerette est tout à fait lancéolée par en haut, se détachent largement en blanc sur un fond bleu vermicellé, admirablement glacé. Les anses élégantes et fines se terminent par des têtes de lions précieusement sculptées; six longues larmes élégantes, accusées par une ligne d'émail brun, descendent le long de la panse, dont la forme peu amincie par le bas nous donne les premières années de la Renaissance. D'ailleurs nous allons voir se modifier cette forme ovoïde, et, comme dans les premières pièces du Molay et du Pré d'Auge, les fleurs de lys ont été une précieuse indication pour nous. Maintenant l'ovale du vase et celui de la collerette des petits chérubins vont devenir caractéristiques.

Nous n'avons qu'à les comparer avec l'épi Henri II, provenant du château d'Auquainville.

Ici, le vase s'effile par en bas, la collerette des anges s'appointit comme la barbe des mignons; le pigeon va enfin faire son apparition sur la girouette d'Hermival.

Si les motifs restent les mêmes, les moules s'usent, ou plutôt la main qui retouche les sculptures n'est plus la même; l'ampleur qui les distinguait a totalement disparu; voilà que la girouette vient se placer sur les colombiers. Ce n'est plus de l'art que font les ateliers de Manerbe et du Pré d'Auge, c'est du commerce, et Vattier, le sculpteur, ne sera qu'un ouvrier plus distingué, qui aidera dans son travail son père Jehan Vattier.

En même temps, les carrelages se modifient. Avec les émaux, les fabriques inaugurent un nouveau genre, tout en continuant en même temps l'ancienne manière.

Ils sont marqués de la croix au revers; leur travail est beaucoup plus fin, beaucoup plus précis. Les dessins géométriques s'entremêlent; les carrés, les losanges, les feuilles d'acanthe se détachent, en bleu, en jaune, en marron, sur des fonds blancs. Un peu plus tard une fleur de lys d'un nouveau modèle viendra nous dire que nous approchons du XVIIe siècle.

Alors les fabriques de Manerbe s'inspirent de Palissy. Voilà un plat qui, certainement, procède de sa manière sans être de sa *suite*, comme d'autres que nous citerons.

Ce drageoir est composé de trois lits de feuilles superposés et sur



PAVÉ ÉMAILLÉ DU XVI[e] SIÈCLE.

le dernier rang de larges gouttes rayonnantes vont mourir sur la bordure. Ce qui le distingue des œuvres de Palissy, c'est la dureté



PAVÉ ÉMAILLÉ DU XVI[e] SIÈCLE.

des émaux : les blancs sont des taches et non des gouttes parfondues, le bleu est moins intense, le vert est parfait ; quant au revers, il est jaspé, sur fond jaune sale, de maigres marbrures noirâtres. La pâte de la terre est blanche comme celle de Palissy, avec moins de sonorité

cependant, défaut qu'on doit sans nul doute attribuer à une cuisson moins élevée.

Bien que copié sur un Palissy, ce plat mérite d'attirer notre attention. Il est en terre à brique rouge, recouverte d'une engobe de terre blanche. S'il nous reproduit pour le dessin, tout en étant beaucoup plus petit, le n° 3115 du musée de Cluny, ses couleurs et ses émaux s'éloignent tout à fait des produits du maître. Il semble, au milieu des autres pièces finement émaillées, sortir d'une autre



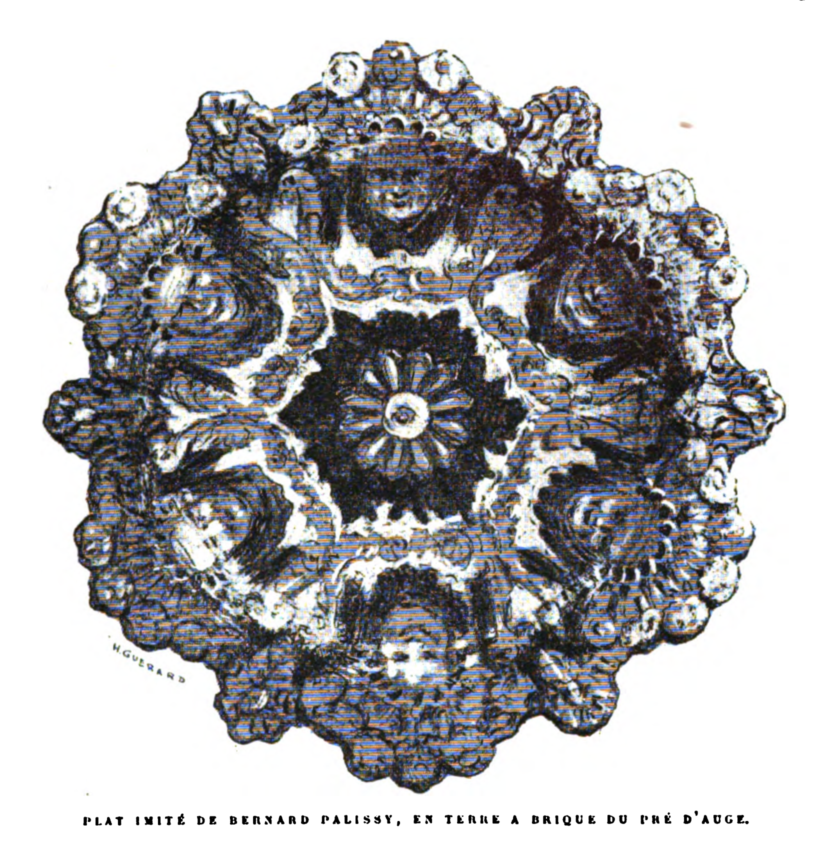
PAVÉ ÉMAILLÉ DU XVIe SIÈCLE.

époque, et vouloir rappeler les premiers procédés du xve siècle, ainsi que ceux du Deruta.

C'est à la même fabrique qu'il faut probablement attribuer le plat connu de Henri IV et de sa famille, si fréquemment mis dans le commerce depuis plusieurs années que les échantillons véritablement authentiques ont peine à se reconnaître au milieu des produits contrefaits. Là, par exemple, le désir de copier le maître est évident, les procédés se sont améliorés, les émaux sont bien glacés et le revers, pour la première fois, imite bien ceux de Palissy.

Le xviie siècle s'avance : ici, comme en Italie, l'industrie va tuer l'art véritable. Les pigeonniers s'élèvent, chacun veut affirmer son droit de colombage ; les vieux manoirs seigneuriaux sont remplacés par des constructions en briques et pierres, couvertes en ardoises, sur lesquelles les épis ne trouvent plus leur place. Ce qu'il faut, ce sont des carrelages, des girouettes à pigeons, pour appeler les élèves au

colombier; on veut satisfaire toutes les demandes, les vieux modèles se brisent et semblent remplacés à la hâte. L'ancienne embase des girouettes qui, par sa simplicité artistique, faisait ressortir les délicatesses du vase qui la surmontait, ne semble plus assez chargée



PLAT IMITÉ DE BERNARD PALISSY, EN TERRE A BRIQUE DU PRÉ D'AUGE.

et, chez le comte de Neuville, nous en trouvons un exemple à la date de 1640.

Nous ne ferons que mentionner, sans même vouloir en donner un dessin, tellement il est inférieur à toutes les productions du Pré d'Auge, le retable du XVII[e] siècle qui provient de l'église du Pré d'Auge.

La période artistique est finie. Les manufactures de Rouen vont alors attirer à elles les amateurs. A la fin du XVIII[e] siècle, nous trouvons encore au Pré d'Auge quarante-deux potiers, mais tous sont de vulgaires ouvriers, remplacés aujourd'hui par de simples mouleurs de terre.

En signalant ainsi les produits du Molay, du Pré d'Auge et de

Manerbe, j'ai voulu rendre à ces centres normands le rang qu'ils doivent occuper. Non seulement au point de vue de leur antiquité, mais, certes, au point de vue de l'art français, ils ne devaient pas être oubliés. Les pièces qui en sont sorties n'ont guère quitté la Normandie; à la fin du XVIe siècle, nous les verrons pourtant se répandre et, si elles ont mérité le nom de *suite* de Palissy, c'est que, au moment où l'artiste saintongeois prenait une place si importante dans l'art français, on ne dédaigna plus autant les produits de Manerbe et du Pré d'Auge, qui cependant les avaient précédées.

Bien des pièces dans les collections publiques et privées en sont encore à chercher une classification ; l'étude que nous venons de faire de l'école normande permettra peut-être de les restituer à leur véritable lieu de production. En tout cas, les origines de la majolique normande méritent mieux dans l'histoire de l'art qu'une simple mention. Il ne faut pas y voir une simple manufacture de carreaux émaillés : les pièces que nous en avons reproduites nous disent à quel point l'art y était développé dès le XIVe siècle. Le malheur veut que nous n'ayons pas le nom des artistes qui y travaillèrent; nous pouvons du moins admirer leurs œuvres et, tout en rendant justice à leur mémoire, leur restituer un des premiers rangs dans l'histoire de la céramique européenne.

F. DE MÉLY.



EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE BASTIEN-LEPAGE

A L'HOTEL DE CHIMAY



L'EXPOSITION des œuvres de Jules Bastien-Lepage s'ouvrira incessamment dans les salons de l'hôtel de Chimay, annexé par anticipation à l'École des beaux-arts. Il s'en est fallu de peu que l'on n'ait dû renvoyer cette exposition à la saison prochaine, les galeries de l'école n'étant pas disponibles en ce moment; mais on s'est souvenu fort à propos de l'acquisition récemment faite par l'État de l'hôtel princier du quai Malaquais et qui vient d'être ratifiée par le Parlement.

C'est donc là, dans les salles de réception du premier étage, que l'on réunit, sous le patronage de l'administration, les toiles, les études, les dessins de ce maître de trente-six ans dont la carrière a été si pleine. Quelques faisceaux de drapeaux tricolores accompagnant le nom de l'artiste au-dessus du portail d'entrée, quelques plantes à feuillage ornant le vestibule et l'escalier, quelques

tentures du Garde-Meuble jetées sur les murailles et les choses se trouveront au mieux. Je crois que Bastien-Lepage eût approuvé, pour ses œuvres, cette installation simple, grande, d'une élégance beaucoup plus noble et beaucoup plus intime que ne le comportent la plupart des locaux spécialement construits pour montrer de la peinture. La lumière pénètre abondamment par de vastes ouvertures et remplit avec égalité ces beaux appartements réguliers, hauts de plafond, où l'air circule, où l'on se sent à l'aise. Cinq pièces se suivent, mais non pareilles de dimensions, ce qui a ménagé un certain imprévu pour le placement des tableaux. Il semble que cette division sauvegarde heureusement l'individualité des différentes conceptions d'un peintre. C'est plus familier qu'un musée, c'est moins banal qu'une exposition ordinaire; on est, pour ainsi dire, accueilli chez le maître et le plaisir qu'on goûte à regarder ses chefs-d'œuvre en paraît d'autant plus vif.

Dans un autre article, j'ai essayé de qualifier à grands traits la production de Bastien-Lepage : je voudrais aujourd'hui m'arrêter aux détails caractéristiques. Nous avons devant nous à peu près tout ce qu'il a fait. A côté de ses pages capitales, voilà ses esquisses, ses études, ses croquis, ses projets, si bien groupés qu'il est possible de reconstituer l'histoire de chaque tableau, du point de départ au définitif aboutissement. Le secret de ses recherches se dévoile en même temps que son talent se fait voir épanoui. Savez-vous rien de plus intéressant qu'une manifestation de ce genre? Hâtons-nous de l'analyser, car ces minutieux ensembles de documents ne se peuvent amasser qu'une fois et tout se disperse et disparaît par l'immense univers comme au vent les feuilles volantes. *Disjecti membra poetœ!*

Poète! Bastien-Lepage le fut plus que personne; mais ce mot superbe, pris trop souvent dans une acception vague, demande à être expliqué tout d'abord. Le poète n'est pas le bayeur aux corneilles idéales qu'on prétend, le poitrinaire qu'on suppose et le débrideur de vaines métaphores qu'on dit. C'est un homme véridique, sain d'imagination, assez haut situé par l'esprit pour contempler largement les choses, assez sagace pour tout pénétrer, assez généreux pour avoir la sympathie ouverte, assez juste pour tout apprécier à sa valeur humaine, assez sûr de ses observations et de son verbe pour tout traduire à sa volonté. Le prosateur a l'idée active : il montre et démontre : il nous mêle aux activités sociales et aux énergies de la création. Le poète a l'idée enveloppante; il montre et fait aimer ce qui lui est cher. On commence généralement par ne comprendre la



ÉTUDE AU CRAYON POUR LE « PORTRAIT DE MON GRAND-PÈRE ».

(Fac-similé d'un dessin de Bastien-Lepage.)

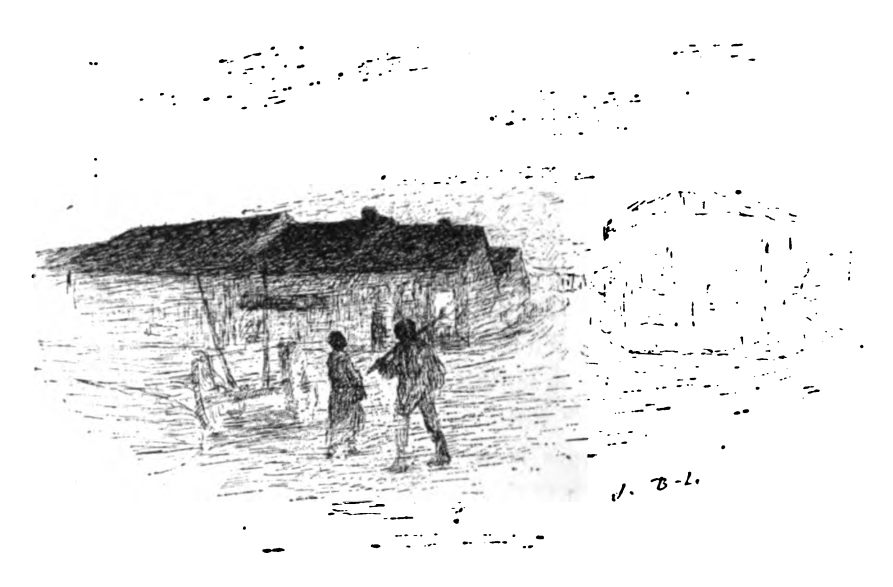
poésie que sous forme de petites romances; on finit par s'apercevoir qu'elle est une certaine façon aimante et personnelle de sentir et d'exprimer la vie. L'auteur des *Foins* et du *Père Jacques* a reçu, par excellence, le double don de sentir tendrement et d'exprimer fortement. Il a la curiosité des caractères humains, une vive sensibilité, la passion du coin de terre où il est né, le besoin de ses amis de toujours, les bons paysans de Lorraine. Ne lui demandez pas la violence des drames; par tempérament et par goût, il se concentre au lieu de déborder. L'action elle-même le touche moins que ce qui la précède et ce qui la suit — ce qui laisse prévoir et ce qui laisse conclure. Une pitié inconsciente, une sorte de piété, le porte à préférer, entre les créatures, les êtres faibles, qui ont en eux la fatigue du passé ou la promesse de l'avenir. Avec le temps, ce désir de rendre les flottants mirages de l'âme en face de certaines réalités gagnera même ses instincts de paysagiste et nous le verrons, au déclin de sa vie, féru des heures incertaines, des aubes douteuses, des inquiétants crépuscules, des tragiques splendeurs du coucher du soleil, des insinuantes magies de la lune. En tout cas, il peint ce qu'il aime et il aime ce qu'il peint, suprême bonheur des peintres sincères. Le souci de l'observateur et la pensée du rêveur guident constamment, en lui, l'habileté patiente de l'exécutant. C'est pourquoi sa peinture a, toujours, un intérêt essentiel : elle dit quelque chose de vrai, elle fait passer en nous un sentiment qui est en elle.

Ce qui frappe, avant tout, au premier regard, dans cette exposition, c'est l'extraordinaire probité d'un artiste qui s'appartient et ne s'abandonne jamais, devant la nature, à aucun *dilettantisme*. Probité de la composition : Bastien-Lepage, ému par un spectacle, en condense peu à peu, dans sa tête, tout ce qu'il implique d'humain et de suggestif et tâche à le réaliser en des esquisses nombreuses, en des crayonnages d'album, en des dessins d'après le modèle, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à fixer ce qu'il veut. Probité du dessin : il poursuit opiniâtrement les particularités de la forme, ce je ne sais quoi qui distingue intimement un objet d'un autre objet similaire ou semblable. Probité de la couleur : son mobile souverain est de traduire ce qu'il voit comme il le voit et il se refuse les oppositions brutales d'ombre et de clair et tout l'appareil des couleurs tapageuses; sa peinture se présente à nous claire, fine, grise, tranquille, vivante, voulue et cherchée franchement dans le sens de la vérité la plus simple. Bastien-Lepage se moque très allègrement de ces gageures d'écoliers qu'on appelle des « hardiesses » en style de journal. Il ne s'agit pas

d'être hardi ou prudent : il s'agit de peindre en toute sincérité les scènes de portée qu'on rencontre. Pas une de ses toiles n'est « saisissante » au sens romantique du mot : toutes ont la belle sérénité d'aspect de morceaux de nature mis en des cadres et Dieu sait qu'elles ne font rien pour contraindre l'attention! Le charme qui s'en exhale est un charme de réalité extérieure et de vérité interne. Rien ne crie et tout parle, rien n'éblouit et tout séduit. Au premier moment, on regardait d'un œil distrait; on en vient à ne pouvoir plus détacher ses regards de ces œuvres modestes et puissantes, très calmes et très fécondes.

Ceux qui ont bien connu Bastien-Lepage sont unanimes à déclarer qu'il y avait deux hommes en lui : l'homme de Damvillers et l'homme de Paris. L'homme de Damvillers était doux, affectueux et même caressant; l'homme de Paris était infiniment plus sec et se raidissait contre son propre cœur. La grand'ville le surmenait; il la subissait, il arrivait à s'y plaire, mais il se défiait de toutes les influences mauvaises qu'elle a sur le talent. L'artiste adopté, applaudi par le monde doit ardemment veiller sur lui-même, s'il ne veut s'efféminer et périr. Paris tue qui ne l'a pas dompté : aussi l'auteur des *Foins* se tenait-il grandement en défense. Dans sa Lorraine, il se laissait aller à toutes les émotions; il se sentait en communion avec les gens et avec les choses. A Paris, les flatteries hypocrites des uns le gênaient autant que les équivoques réserves des autres. Mille importunités constantes le dérangeaient de son travail; il avait à vaquer à ses intérêts privés et à s'occuper des affaires des artistes en général; car il fut des premiers à s'inquiéter de l'organisation de la Société des peintres, sculpteurs et architectes français. En outre, beaucoup de jeunes gens frappaient à sa porte pour avoir de lui des conseils et, quoiqu'il eût juré de n'avoir jamais d'élèves, il ne pouvait se désintéresser des jeunes débutants heureusement doués qui s'adressaient à lui. Il s'en voulait de sa bonté, il la tournait en brusquerie, mais il se détachait encore de son chevalet par pure obligeance. Un jour qu'il partait pour Damvillers, un de ses amis lui amena un peintre de vingt-deux ans désireux de lui soumettre deux ou trois petites toiles soigneusement imitées des siennes. Après un mouvement d'humeur à peine dissimulé, Bastien-Lepage dit au novice : « Vous voulez que je vous parle sans détour? Eh bien! vous savez peindre, mais vous regardez trop la peinture des autres, et la mienne surtout. D'où êtes-vous? D'un village bien loin de Paris. Alors pourquoi restez-vous à Paris? Allez faire votre malle,

achetez de la toile et des couleurs et retirez-vous dans votre pays. Peignez votre maison, vos arbres, vos paysans, vos bourgeois tels qu'ils sont et rapportez cela au Salon de l'année prochaine. Un artiste qui n'est de nulle part est un inutile. Croyez-moi, allez-vous-en... » C'était bien là le fond de sa pensée. Il passait à Damvillers la moitié de l'année ; il aspirait à y passer neuf ou dix mois sur douze et à n'avoir plus à Paris qu'un atelier et un appartement de passage. Les seuls troubles dont il eût souffert lui étaient venus du tourbillon parisien. Je me rappelle une certaine soirée de grande



CROQUIS A LA PLUME FAIT A DAMVILLERS, PAR BASTIEN-LEPAGE.

tristesse où il s'ouvrit à moi tout entier : « Je n'ai eu à me plaindre de personne, me dit-il, et j'ai une vive reconnaissance à garder à beaucoup d'hommes qui ne me devaient rien et qui m'ont donné beaucoup. J'ai appris mon métier à Paris et je ne veux pas l'oublier; mais, réellement, je n'y ai pas appris mon art. L'École des beaux-arts est dirigée par des maîtres dont il serait mal à moi de méconnaître les hautes qualités et le dévouement. Est-ce ma faute, cependant, si j'ai puisé dans leur atelier les seuls doutes qui m'aient tourmenté? Les journaux ont imprimé, dès mes concours pour le prix de Rome, que j'étais indépendant et affranchi des traditions. Eh non! je ne suis pas encore affranchi comme il faudrait. Quand je suis arrivé à Paris, je ne savais rien de rien, mais je ne soupçonnais

pas au moins ce tas de formules dont on vous pervertit. Vous voulez peindre ce qui est; on vous pousse à peindre l'idéal inconnu, c'est-à-dire à imiter plus ou moins les vieux tableaux. J'ai barbouillé, à l'École, des esquisses de dieux, de déesses, de Grecs, de Romains que je ne connaissais pas, que je ne comprenais pas et dont je me moquais; je me répétais que c'était peut-être le Grand Art, et je me demande



CROQUIS A LA PLUME FAIT A DAMVILLERS, PAR BASTIEN-LEPAGE.

quelquefois, maintenant, s'il ne m'est rien resté de cette éducation. Je ne vais pas jusqu'à prétendre qu'on ne peut peindre absolument que les choses de tous les jours; mais, si l'on peint les scènes des temps anciens, c'est bien le moins qu'on les présente tout à fait humainement, conformément à ce qu'on a vu autour de soi. Quel dommage qu'on vous initie, bon gré mal gré, aux traditions et aux routines, sous prétexte de vous façonner! Il serait si simple de vous apprendre à vous servir des pinceaux et de la palette sans vous parler de Michel-Ange, de Raphaël, de Murillo et du Dominiquin. On rentrerait chez soi, en Bretagne ou en Gascogne, en Lorraine



Bastien-Lepage del — Heliog. Dujardin

LES FANEUSES

Gazette des Beaux-Arts — Imp. L. Eudes

ou en Normandie ; on ferait, paisiblement, le portrait de son canton et, lorsqu'un matin, par hasard, après une lecture, on aurait envie de peindre l'Enfant prodigue, ou Priam aux pieds d'Achille, ou quelque chose d'approchant, on figurerait la scène à sa guise, sans ressouvenirs de musées, dans un cadre du pays, avec les modèles qu'on aurait, comme si le vieux drame était de la veille. C'est ainsi qu'on parviendrait à animer son art d'une vraie vie, à le rendre beau, touchant pour tout le monde. Je tends vers ce but de toutes mes forces. Tant que je demeure à Damvillers, je me crois sûr de mon fait; mais à Paris il y a des moments où je n'y vois plus que du feu... » Ces charmantes confidences jettent, à mon avis, plus de jour sur l'œuvre de Jules Bastien-Lepage que vingt dissertations.

Qu'est donc ce village de Damvillers, où le cœur du maître battait si fort et où ses yeux voyaient si clair ? Un gros bourg, jadis fortifié, aujourd'hui sans autre tour que le clocher de son église et dont les fossés de défense se sont transformés en vergers. Du milieu des verdures se dégagent les toits d'un rouge brun. On marche à travers des prairies délicieusement vertes; on franchit la Tinte, ce joli ruisseau qui entretient de fraîcheur les jardins d'alentour; on est à l'entrée du village. Suivez la rue : voici la maison du peintre, une maison de famille, spacieuse et gaie, décélant l'aisance, non la richesse. Au second étage, Jules Bastien-Lepage a fait bâtir un atelier, mais c'est en plein air qu'il travaille, là-bas, dans un coin de prairie ou de jardin. Presque toujours son père est avec lui, le regardant peindre et, parfois, lui donnant un avis, et son jeune frère, qui s'est fait architecte, s'amuse, tout auprès, à brosser un paysage. De temps à autre, le grand-père intervient, vieillard de plus de quatre-vingts ans, solide, actif et de bonne humeur, amoureux des fleurs qu'il s'entend à cultiver lui-même. La mère ne quitte point le logis, où elle a fort à faire. Ces braves gens vivent entre eux, estimés de tous, en paix avec chacun, s'aimant cordialement et sans phrases. Les parents ont fait pour les enfants du mieux qu'ils ont pu ; les enfants s'honorent à le reconnaître et à marcher sur les traces des parents. Ce petit monde est tellement uni que tout deuil sera pour tous un déchirement. Jules est devenu un grand peintre ; le père, le grand-père, la mère ont pu lire souvent avec orgueil son nom dans les journaux parisiens ; mais l'enfant dit toujours que c'est « peu de chose ».

Tant qu'il fait jour, c'est plaisir pour l'artiste de peindre, au dehors, dans les prés, ou de se promener de droite et de gauche, respirant à





Bastien-Lepage del. Héliog. Dujardin.

LES FANEUSES.

Gazette des Beaux-Arts Imp. L. Eudes

pleins poumons, les mains dans les poches, les yeux bien ouverts, ou encore de s'en aller chasser. Le soir, le père lit son journal à la lampe; le grand-père joue avec le bon chat gris qui ronronne sur ses genoux, la mère coud et les deux frères dessinent. En deux ou trois soirées, un album est rempli. J'en ai eu entre les mains en quantité, de ces croquis rapides, enlevés en quelques traits, à la plume ou au crayon, mais frappants de vie et de caractère. Que de fois Bastien-Lepage les a reproduites, ces scènes intimes de la veillée autour de la table de famille ! Que de fois il a recommencé, avec une intarissable tendresse, les portraits de ses parents ! Par moments, une je ne sais quelle gaîté s'emparait de lui ; il se prenait à exagérer les signes distinctifs de ses modèles et à les caricaturer, sans se douter que tel avait été aussi le divertissement de Léonard. Son frère, en particulier, a été souvent la victime des plaisanteries de son crayon : il s'égayait à lui élargir démesurément la face, à lui écarter les yeux, à lui tordre bizarrement la bouche, à lui prêter toutes sortes de physionomies drôlatiques. Puis, l'artiste revenait à des pensées plus hautes. Tantôt il s'ingéniait à perfectionner des compositions qu'il avait en tête ; tantôt il indiquait de mémoire des mouvements ou des silhouettes observés dans la journée. Bien rarement ces dessins sont poussés loin; mais il lui est advenu, par extraordinaire, de traiter à la plume, très minutieusement, un chandelier de cuivre ou son propre chapeau. Un grand nombre de ces feuilles couvertes de croquis au courant de la conversation — et le plus grand nombre sans doute — ont disparu. On en peut, cependant, voir quelques-unes à l'exposition de l'hôtel de Chimay. Entre parenthèses, je signale cette curiosité qu'un des motifs le plus fréquemment répétés dans les albums de Bastien-Lepage, c'est le *Christ au tombeau*, sujet qui lui tenait au cœur, ainsi que le prouvent aussi trois ou quatre esquisses peintes.

Dans cette atmosphère d'une infinie douceur, le maître de Damvillers, en complète possession de lui-même, a exécuté ses magnifiques scènes rurales qui font notre admiration et qui sont toutes exposées au quai Malaquais, à l'exception de *Jeanne d'Arc écoutant les voix*, que l'on attend par un des prochains bateaux de New-York. Il n'a guère fait, à Paris, que des portraits et des esquisses ou projets de tableaux. Lorsqu'il avait résolu de traiter un sujet, il le roulait longuement dans son esprit, l'esquissait à larges touches sur de petites toiles, généralement à plusieurs mois d'intervalle, et en dessinait enfin les figures, soit isolées, soit ensemble, avec une

précision suprême. Tel de ses tableaux (les *Foins* par exemple) a été quasi composé du premier coup et n'a subi que des modifications insignifiantes. Les recherches pour la *Jeanne d'Arc* paraissent avoir été très laborieuses ; elles se marquent principalement en une série de dessins au crayon noir ou au fusain, presque tous d'une beauté rare. Je reviendrai ci-après sur la composition de ce tableau. Les *Ramasseuses de pommes de terre*, le *Mendiant*, le *Père Jacques* et les *Amoureux* ont laissé peu de traces dans les cartons du peintre ; nous retrouvons des esquisses, mais les dessins d'étude auront été perdus. La première idée de l'*Enterrement d'une jeune fille* remonte à 1874 ou 1875 ; une seconde esquisse, plus nette et plus simple, fut peinte en 1878, et, depuis, Bastien-Lepage avait étudié en trois ou quatre dessins, qui sont des chefs-d'œuvre, les quatre jeunes filles du premier plan. Il sied de regarder à la fois les deux projets et le dessin. Ce tableau, que l'auteur avait espéré pouvoir exposer au Salon de 1885, devait être tout blanc et noir. En avant, quatre jeunes filles en robe blanche et en pèlerine noire, portant une blanche bannière qui s'embarrasse aux branches d'un pommier en fleurs ; derrière, le prêtre en surplis, l'enfant de chœur en aube, le cercueil soutenu par des hommes à hauteur d'épaules, et voilé d'un drap mortuaire blanc rayé d'une croix noire ; au fond, les maisons blanches d'un hameau et un léger ciel de printemps baignant le tout de sa clarté laiteuse transpercée de rayons. C'eût été sans contredit une maîtresse toile.

Je désire appuyer un peu plus sur la célèbre *Jeanne d'Arc écoutant les voix* bien que l'on ne trouve à l'hôtel de Chimay que sept ou huit des études préparatoires, au lieu du tableau ; mais, en dehors de sa valeur intrinsèque, cette œuvre nous révèle une série d'opérations psychologiques d'un insigne intérêt, personnelles à Bastien-Lepage. L'artiste avait profondément réfléchi sur son sujet et de fort bonne heure. Il s'était posé la question : « Qu'est-ce que Jeanne d'Arc ? » et son bon sens avait répondu : « C'est une jeune paysanne naïve, pieuse et rêveuse. — D'où lui viennent ses visions ? — De ce qu'elle fréquente l'église, qu'elle s'abîme en de longues contemplations devant l'autel orné de statues religieuses enluminées et dorées. A l'église elle entend constamment parler de la détresse de la France ; son imagination en est pénétrée et ce lui est une douleur qu'elle porte partout avec elle, en sa rêverie amère. » Bastien-Lepage m'a confié que, tout à l'origine, il avait voulu représenter, précisément, son héroïne agenouillée au pied de l'autel et le dessin récemment publié par la



PETITE FILLE DE DAMVILLERS.

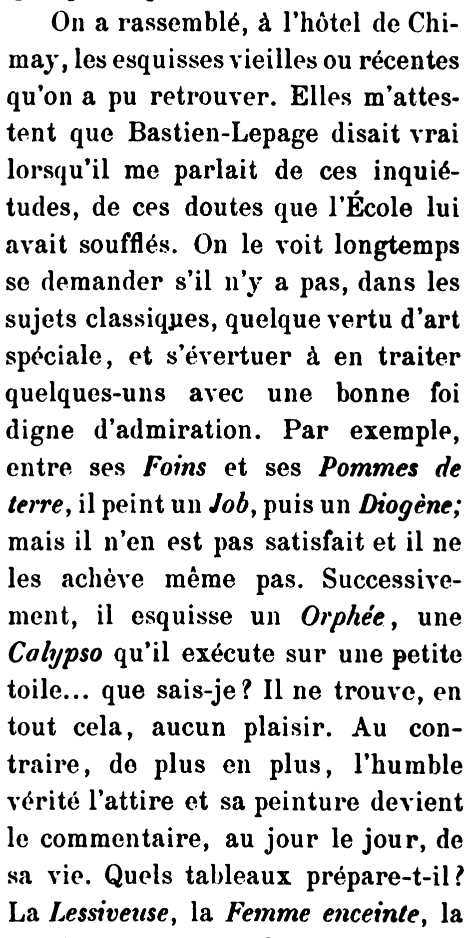
(Fac-similé d'une étude au pinceau, par Bastien-Lepage.

Gazette paraît se rapporter à cette première conception. Bientôt la scène s'agrandit dans l'esprit du peintre ; il résolut de la placer en plein air, dans un verger, afin de bien montrer que l'hallucination était devenue ordinaire à la vierge de Domrémy et que ses voix la poursuivaient partout. Elle faisait tourner son rouet ou son dévidoir, sa songerie s'est absorbée, les voix ont retenti dans le silence. Il existe une esquisse peinte de l'artiste, une femme au rouet dans un jardin, qui pourrait bien être le premier jet de cette version. Ici une difficulté s'est dressée visiblement : comment manifester aux yeux du spectateur les apparitions qui ne sont perceptibles qu'à la visionnaire? Bastien-Lepage pensa d'abord à cacher, parmi les arbres, les statues coloriées du sanctuaire, mais cette naïveté voulue lui sembla puérile et il y renonça. En attendant, il se mit à chercher le mouvement et l'expression de sa figure : de là, quantité de dessins d'une obstination, d'une fermeté surprenantes, dont plusieurs ont été conservés. Pour ce qui est du type de l'héroïne et du cadre de la scène, Bastien-Lepage n'eut pas ombre d'hésitation. Le type dut être d'emblée celui du pays meusien que M. André Theuriet — Meusien lui-même — définit ainsi : « Le front bas, mais intelligent ; les yeux aux paupières allongées laissant filtrer un regard un peu farouche ; les pommettes et la mâchoire saillantes ; le menton carré indiquant une race travailleuse et opiniâtre ; la bouche grande aux lèvres entr'ouvertes, sur lesquelles on sent passer le souffle de la respiration. » Le jardin de Jacques d'Arc fut un jardin de Damvillers exactement rendu avec ses terres grises, ses pommiers, ses poiriers aux petites feuilles, ses légumes et ses fleurs sauvages dominant les herbes grasses arrosées par la Tinte. Ce n'est pas un lieu de convention « propice aux tragédies » ; c'est un lieu parfaitement réel et reconnaissable. Observez que les accessoires sont choisis entre ceux que l'on voit couramment en Lorraine. Le dévidoir renversé est la *jalonde* des paysannes de la Meuse ; la sellette est l'escabeau de bois commun. C'est de simple droguet qu'est faite la jupe aux plis droits de la pastoure ; tout au plus son corsage lacé accuse-t-il une vague arrière-pensée d'archaïsme. Lorsque Bastien-Lepage entreprit son œuvre, il la voyait devant lui si vraie, si claire, si vivante, qu'il l'exécuta promptement, comme halluciné lui-même. En travaillant, il jugea que son paysage n'avait pas assez d'importance et il fit ajouter à la largeur de la toile au moyen d'une couture. Dès ce moment, le tableau eut son grand et vibrant aspect, mais le problème des apparitions ne trouva sa solution que plus tard. Bastien-Lepage se demandait sous quelle apparence

terrestre les saintes pouvaient se montrer à la voyante. Ce ne pouvait être, au fond, que sous la forme des statues enluminées de la paroisse, mais vivifiées, fluidifiées dans la lumière. Le bois peint s'anime pour la visionnaire : elle voit s'avancer vers elle les personnages de l'autel assouplis, sublimés, vêtus de rayons. Et le peintre a fait de saint Michel, de sainte Marguerite et de sainte Catherine des fantômes de vapeur lumineuse qui s'évanouiront soudain comme ils ont apparu tout à coup. Sainte Catherine cache à demi sa tête dans ses mains; sainte Marguerite replie son bras sur sa poitrine; saint Michel resplendit sous l'armure d'or d'un chevalier du xv[e] siècle. L'un des albums du peintre contenait divers croquis, faits assurément d'après nature, pour cette armure de l'archange et l'on remarque au moins une de ces études à l'exposition. J'avoue que, pour ma part, je n'ai jamais bien compris la nécessité de cette évocation mystique, alors que l'expression même de la physionomie de Jeanne, son attitude, sa personne entière trahissent si puissamment l'extase et la vision intérieure. Mais Bastien-Lepage tenait essentiellement à ce que cette vision fût rendue concrète et il estimait que, si son tableau est foncièrement humain et moderne, ce petit coin d'archaïsme discret restitue à la scène son caractère légendaire et sacré. Il est hors de discussion que l'effet obtenu est d'une harmonie exquise. Au surplus, on sait maintenant de quelle façon une donnée s'emparait du cerveau du peintre et comment elle s'y incarnait. Sa nature et ses réflexions le ramenaient au grand principe des gothiques : ressusciter le passé en se servant du présent.

Ce mélange de poésie mystique et de forte réalité qui est le fond de *Jeanne d'Arc* n'était pas, comme on l'a soutenu, le résultat d'un accident : c'était l'affirmation d'une tendance très ancienne chez Bastien-Lepage. Le maître de Damvillers, profondément rêveur comme il l'était, céda plus d'une fois au désir d'exprimer l'invisible par un semblant d'allégorie, commentant les choses réelles. Je rappellerai les deux premiers tableaux qu'il ait exposés : *Au printemps* (Salon de 1873) et la *Chanson du printemps* (Salon de 1874). Dans *Au printemps* des jeunes gens en redingotes, des jeunes filles en fraîches toilettes, s'enlacent, deux par deux, et défilent autour de la fontaine de Jouvence gardée par l'Amour. La *Chanson du printemps* nous montre une petite paysanne assise à la lisière d'un bois, à la porte d'un village aux toits d'ardoise, aux murs de brique, prêtant l'oreille à la musique de trois Amours debout derrière elle. Voilà déjà l'intervention du rêve au milieu de la réalité, ni plus ni moins que dans *Jeanne*

d'Arc. Je rappellerai encore l'*Annonciation aux bergers*, l'œuvre exécutée par Bastien-Lepage au concours pour le prix de Rome et où des préoccupations du même ordre se font jour. C'était l'expansion juvénile d'un vif sentiment poétique qui, par degré, s'humanisait.

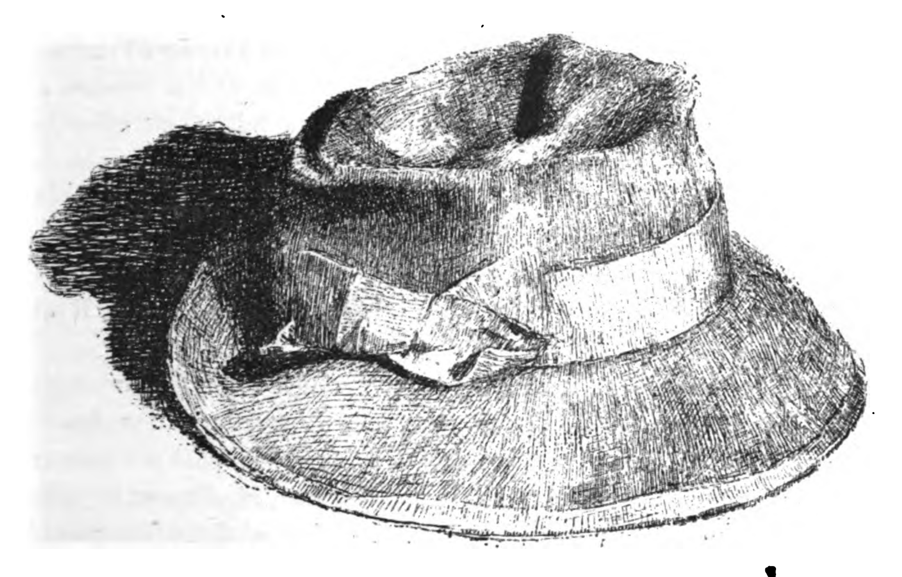


DESSIN DE BASTIEN-LEPAGE.

On a rassemblé, à l'hôtel de Chimay, les esquisses vieilles ou récentes qu'on a pu retrouver. Elles m'attestent que Bastien-Lepage disait vrai lorsqu'il me parlait de ces inquiétudes, de ces doutes que l'École lui avait soufflés. On le voit longtemps se demander s'il n'y a pas, dans les sujets classiques, quelque vertu d'art spéciale, et s'évertuer à en traiter quelques-uns avec une bonne foi digne d'admiration. Par exemple, entre ses *Foins* et ses *Pommes de terre*, il peint un *Job*, puis un *Diogène*; mais il n'en est pas satisfait et il ne les achève même pas. Successivement, il esquisse un *Orphée*, une *Calypso* qu'il exécute sur une petite toile... que sais-je? Il ne trouve, en tout cela, aucun plaisir. Au contraire, de plus en plus, l'humble vérité l'attire et sa peinture devient le commentaire, au jour le jour, de sa vie. Quels tableaux prépare-t-il? La *Lessiveuse*, la *Femme enceinte*, la *Gardeuse de chèvres au bord du chemin*, le *Paysan au bras cassé soigne par deux médecins* et ces *Faneuses* dont nous reproduisons une étude si nerveuse... Durant la saison des chasses, il fait le coup de fusil et il peint la chasse; en temps de neige, il peint la neige; au printemps, il peint les pommiers qui fleurissent et les lavandières qui rient; en été, il peint les blés mûrs; en automne, les réjouissances des vendangeurs lui plaisent, et il médite de transcrire la griserie des vendanges.

Fait-il une excursion dans l'Argonne? Sept ou huit paysages en sont le fruit. Une maison blanche, au milieu des verdures nourries de la Forêt-Noire, laissera en lui des souvenirs heureux : avant de

quitter le pays, il la retrace à ravir sur un petit panneau. D'une promenade en Suisse, il rapporte deux ou trois impressions de lacs vraiment précieuses. Nous le rencontrons à Venise faisant, tranquillement, le portrait du Grand-Canal et de Saint-Georges le Majeur. A Concarneau, à Honfleur, il brosse de verve, en présence du ciel et des flots, des marines tour à tour superbes et charmantes. A Londres, on veut de lui des portraits et il trouve moyen, par surcroît, de



LE CHAPEAU DE BASTIEN-LEPAGE.
(Fac-similé d'un dessin à la plume fait à Damvillers.)

peindre des vues de la Tamise, fleuve gris sous un horizon gris, et des types populaires, tels que le petit cireur de bottes à la veste rouge et la marchande de fleurs en pleine rue. Mais toujours, après chacune de ses campagnes, il revient à Damvillers, où tout l'attire, où ses attendrissements vont redoublant devant la nature, où son indépendance est complète. Là, c'est aux pauvres, aux petits qu'il se consacre de préférence. Que de beaux et brillants morceaux il envoie coup sur coup à Paris! *Pas mèche*, le *Pastoureau de dix ans*, loqueteux et gouailleur; la *Forge*, cette merveille minuscule dont Rembrandt se fût engoué; et des paysages, des paysages sans nombre. Plus il va, plus le paysage est sa folie; il lui donne, en ses compositions, une place croissante; il l'étudie toujours de plus près, plus amoureusement. Comme le paysan allant inspecter son champ, le dimanche matin, qu'il a représenté en deux esquisses, il adore sa

terre et ne peut se passer de la voir. En ses dernières années, les effets subtils du coucher du soleil, du lever de la lune, de la transparence et du mystère nocturnes, de la céleste floraison de l'aurore ont pour lui un indicible attrait. Son suprême essai de peinture a été une pochade de lever de lune sur la mer d'Alger. Vingt fois ce thème touchant l'a tenté : le *Soir au village*. Tantôt c'est un treillis de nuages argentés suspendu, par la nuit violette, au-dessus des blanches maisons; tantôt ce sont des lumières rougeâtres qui brillent de loin aux fenêtres et des silhouettes humaines qui se glissent à travers l'ombre. Arrêtez-vous devant cette grande ébauche des *Bergers se rendant à Bethléem, au lever du jour*. C'est l'heure où le soleil levant effeuille parmi les nuées mille et mille bouquets de roses. Bastien-Lepage ne demande plus la poésie à des visions semi-littéraires; l'homme et la nature lui suffisent et il se hâte de produire, et il accumule des projets, et il rêve, et il observe, et il s'atteste toujours plus fort, plus sûr et plus mûr. Nul ne pressent sa fin prochaine. Cependant, il est condamné.

Je ne reviens pas aujourd'hui sur ses grandes toiles fameuses, les *Foins*, les *Pommes de terre*, le *Mendiant*, le *Père Jacques*, les *Amoureux;* il ne reste plus rien à en dire. J'ai laissé de côté ses grands portraits admirables : le *Grand-père*, *Mes parents*, *M. Hayem*, le riche négociant heureux de vivre, *M. Wallon*, l'ancien ministre, conciliant et inquiet, *Mme Godillot*, souriante et fine sous ses rubans blancs et noirs et ses clairs diamants; je n'ai même pas le loisir d'insister sur ses inestimables petits portraits de la *Communiante*, d'*Émile Bastien-Lepage*, de *M. André Theuriet*, de *Mme Sarah Bernhardt* et de *Mlle Juliette Drouet*, des plus serrés, des plus absolus sans conteste qu'on ait faits en France depuis Clouet et sur ces petits tableaux d'intérieur, malheureusement inachevés, la *Lessiveuse* et la *Paysanne enceinte*, où il montre toute la délicate bonhomie d'un Chardin... Mais qu'importe? J'ai qualifié, dans mon premier article, les peintures les plus significatives, à mon avis, de Bastien-Lepage et je viens d'indiquer succinctement quelques traits de l'histoire de son esprit jusqu'à sa belle et sereine simplification finale. Qu'on aille maintenant à l'hôtel de Chimay : on y verra s'affirmer le franc dessinateur, volontaire, tenace, sagace, puissant; le peintre sincère et personnel, dédaigneux des procédés vulgaires, plein de mépris pour les vains feux d'artifice de convention; le maître, à la fois doux et rude, Français de pied en cap, moderne du corps à l'âme, étranger à toutes les routines. Il nous a légué des chefs-d'œuvre authentiques et

l'exemple de l'amour de la vérité, du respect de l'art, de la dignité du caractère. Ses tableaux, justement admirés, prendront place dans les galeries et sa mémoire vivra parmi les mémoires des maîtres.

FOURCAUD.

PRINCIPALES ŒUVRES DE J. BASTIEN-LEPAGE

1874. Portrait de mon grand-père.

1875. La Communiante. — Portrait de M. Hayem. — L'Annonciation aux bergers.

1876. Portrait de M. Wallon.

1877. Portrait de Lady L... (seul portrait en pied de l'artiste, de grandeur naturelle). — Mes parents.

1878. Les Foins. — Portrait de M. André Theuriet. — Portrait de Mme Klotz.

1879. Saison d'octobre (autrement appelée les Ramasseuses de pommes de terre). — Portrait de Mme Sarah Bernhardt. — Portrait de M. Émile Bastien-Lepage. — Portrait de M. S... — Portrait de Mme S... — Portrait de M. de T.

1880. Jeanne d'Arc écoutant les voix. — Portrait de M. Andrieux. — Clairs de lune à Damvillers. — Le port de Londres. — Vues de la Tamise.

1881. Le Mendiant. — Portrait de M. Albert Wolf. — Portrait de S. A. R. le prince de Galles. — Rires d'avril à Damvillers. — La Mare de Damvillers. — Un canal à Venise. — Un lac en Suisse.

1882. Le père Jacques. — Portrait de Mme W... — Pas mèche. — La Marchande de fleurs à Londres. - Le Cireur de bottes à Londres. — Jeune femme endormie dans son lit. — Le Colporteur. — L'Incendie au village. — Léon Gambetta sur son lit de mort.

1883. Les Amoureux au village. — Les Blés mûrs. — La Forge (exposée au Salon de 1884). — Le Soir au village. — Portrait de Mme Juliette Drouet.

1884. Lever de lune à Alger (dernière peinture de l'artiste). — Portrait de Jules Bastien-Lepage (dernier dessin de l'artiste, exécuté à la mine de plomb dans son lit).



REVUE MUSICALE



La saison des concerts ne paraît pas devoir être fort brillante : il en est de cela comme de tout; nous traversons une période de torpeur dont on n'entrevoit malheureusement pas l'issue. Les arts sont particulièrement languissants; on sait dans quel triste état se trouve la peinture; la musique ne va guère mieux. Quelques artistes étrangers se sont pourtant risqués à venir parmi nous, et vraiment ils n'ont pas à se repentir d'avoir bravé l'épidémie d'inertie qui nous désole depuis bientôt un an.

Le violoniste Isaye a été chaleureusement accueilli au Conservatoire; il joue d'une façon chârmante et nouvelle; l'originalité de son talent consiste en ceci qu'il détaille avec une rare intelligence les morceaux de son répertoire; chaque phrase musicale est dite et accentuée comme si le sens en était souligné par des paroles; il force l'attention de l'auditeur et on l'écoute jusqu'au bout, même quand il raconte de vieilles histoires comme le premier concerto de Vieuxtemps. Cette composition, démodée et quelque peu ridicule aujourd'hui, fit en son temps une grande sensation dans le monde des musiciens. Habeneck salua, et tout son orchestre avec lui, le virtuose de vingt ans qui le premier osait entrer en lutte contre les masses instrumentales et parvenait à les dominer. Jusqu'à lui, les concertos de violon affectaient des allures plus modestes; on se bornait à les étayer d'un accompagnement discret. Celui de Beethoven est superbe, incontestablement, mais c'est à proprement parler une symphonie avec violon solo. Vieuxtemps a donc créé le concerto moderne. Peut-être sa création ne lui survivra-t-elle pas; le goût n'est plus au soliste, au chanteur assumant à lui seul l'interprétation de la pensée musicale, de l'idée première du compositeur. Le règne de la symphonie est proche; elle envahit tout : bientôt il ne nous sera plus permis d'entendre ni un chanteur, ni un instrumentiste, pour le plaisir : voix et instruments sont des unités tactiques qu'on ne saurait distraire de l'ensemble; l'école moderne est profondément démocratique, elle n'admet pas les distinctions isolées : tout le monde dans le rang.

Après M. Isaye, nous avons eu le plaisir d'entendre, à la salle Érard, un

pianiste qui a fait beaucoup parler de lui. Cela seul nous indique que ce pianiste doit avoir beaucoup de talent, car il est bien difficile dans cette spécialité d'attirer l'attention du public. Nous sommes habitués à rencontrer journellement des artistes et même des gens du monde si prodigieusement habiles que le piano n'a plus le don de nous étonner. M. d'Albert a vingt ans, pas davantage; on le dit d'origine française, et c'est d'autant plus curieux qu'il ressemble étonnamment à un Allemand; pour préciser davantage, ce Français a tout à fait l'air d'un Saxon. Mais ceci n'importe guère. M. d'Albert est actuellement d'une force surprenante; on peut hardiment lui prédire le plus grand avenir, car ses qualités sont de celles qui ne trompent pas. Il a passé l'âge des petits prodiges; son talent déjà mûr tiendra toutes ses promesses. Nous ne connaissons pas d'artiste qui soit plus maître de son clavier : rompu à toutes les difficultés de mécanisme, il n'a plus rien à apprendre de ce côté. Quoiqu'il soit bien jeune encore, sa force physique est prodigieuse, et il n'en abuse pas comme tant d'autres qui en sont venus à substituer le son du bois à celui des cordes. Enfin, ce sera un pianiste incomparable, le jour où le musicien aura le goût formé. Pour cela il faut du temps, mais on peut faire crédit à M. d'Albert : il a déjà beaucoup acquis. Qu'il se garde surtout des amis maladroits qui le comparent à Rubinstein, au risque de l'écraser sous la comparaison. Le grand pianiste russe est tellement au-dessus de tous les pianistes contemporains qu'il est préférable, pour le moment, de le montrer à M. d'Albert comme le modèle dont il doit se rapprocher, et non comme un rival dont il serait digne.

M. Lamoureux est un homme de volonté et un chef d'orchestre du plus rare mérite; sa création des Concerts du Château-d'Eau, les plus beaux, les plus parfaits qui soient, avec le Conservatoire, a prouvé surabondamment cette double supériorité. Serait-il juste de lui reprocher d'avoir une façon de voir en musique qui n'est pas toujours celle du public, ni même de la majorité des artistes? L'an dernier, il eut l'idée de faire entendre dans son intégralité le premier acte de *Tristan et Iseult*. On fut d'accord pour rendre hommage à l'excellence de l'exécution; on tint compte des difficultés vaincues, du haut intérêt d'une entreprise dont le but était de nous révéler un art tout nouveau; puis, on confessa qu'une représentation complète de l'opéra de Wagner serait peut-être une lourde corvée pour le public et pour les exécutants, à en juger par l'affaissement des auditeurs au sortir de ce premier acte. Les gens se regardaient consternés : « Est-ce là, semblait-on dire, la musique de l'avenir? Pauvres de nous, si le maître vient à triompher! » Des protestations il y en eut, mais elles furent rares; le public, retenu par la sympathie que lui inspirent M. Lamoureux et son vaillant orchestre, intimidé d'autre part par les clameurs enthousiastes des quelques personnes qui passent pour être dans la confidence de Wagner et de son art, le public se tenait sur la réserve : « Si c'était beau, pourtant! »

La seconde audition eut lieu le dimanche suivant : on la craignait un peu houleuse. Aussi M. Lamoureux crut-il devoir insérer en tête du programme l'avis suivant : « L'administration de la société des Nouveaux-Concerts, très désireuse d'éviter des conflits dans la salle pendant l'exécution du premier acte de *Tristan et Iseult* prie instamment et respectueusement les auditeurs

de s'abstenir de donner des marques d'approbation ou d'improbation avant la fin de l'acte. » — Il n'y eut pas de conflits dans la salle; on se tint coi jusqu'à la fin de l'acte, et les « initiés » purent librement acclamer leur idole; seulement l'air, fatigué et indifférent des auditeurs indiquait clairement que cette seconde audition n'avait converti personne.

M. Lamoureux vient de renouveler l'expérience; nous avons eu deux exécutions successives de l'œuvre de Wagner. Ces exécutions ont été irréprochables. L'orchestre et les solistes, Mmes Montalba, Boidin-Puisais, MM. Van-Dyck et Blauwaert ont accompli leur lourde tâche avec une conscience admirable. Le public les en a remerciés par de chaleureux applaudissements, mais il ne faudrait pas que cet hommage rendu au talent des artistes pût être interprété comme un revirement en faveur de l'œuvre.

Tristan et Iseult est jugé; la quatrième audition renouvelle avec un surcroît d'intensité l'impression de fatigue et d'ennui que l'on ressent à la première. Il faut que les admirateurs de Wagner — je suis du nombre — en prennent leur parti; le maître a commis là une erreur colossale. En voulant aller jusqu'au bout de son système, il n'a réussi qu'à en démontrer la parfaite inanité. Prétendre subordonner complètement le drame à la musique, c'est annihiler la puissance de l'un sans ajouter aucune force à l'autre. Il n'est pas démontré, en effet, que l'action dramatique ne gagnerait pas à être débarrassée d'un accessoire bruyant, dont l'admission repose sur des bases factices, conventionnelles, ne se rattachant en rien aux réalités de la nature, non plus qu'aux enseignements de l'histoire. La part du musicien est assez belle, pour qu'il n'ait pas à envier celle du poète, du peintre ou de l'historien; il parle une langue dont la puissance et le charme sont incomparables. Mais cette langue manque de précision et de clarté; elle ne se prête nullement à la traduction littérale du langage parlé; c'est folie de lui demander autre chose qu'une transcription libre des sentiments humains et des impressions vagues que suscite la contemplation de la nature.

J'ai entendu deux fois à Munich *Tristan et Iseult* dans son entier; n'était la distraction que procurent la mise en scène et le jeu des acteurs, ce serait une audition insoutenable. Du reste, les théâtres allemands se refusent à monter cet ouvrage; à Munich, on jouait par ordre du roi. Les chanteurs stipulent dans leur engagement qu'on les dispensera de chanter les deux rôles principaux, rôles écrasants et cependant vides; l'artiste le mieux doué ne parvient pas à s'y faire applaudir. Les Parisiens ont entendu le premier acte; ils peuvent se faire une idée du reste; ce sont du commencement à la fin des vociférations sans portée, sans intérêt. L'opéra est bâti sur un embryon de phrase musicale que l'on voit se glisser dans tous les tons, dans tous les modes, à travers un lacis harmonique où l'entendement se perd. La texture en est, il est vrai, d'une variété et d'une richesse merveilleuses; il semble qu'on ait sous les yeux un de ces tapis d'Orient où la flore et la faune d'un monde imaginaire se mêlent en arabesques troublantes et dont les chaudes colorations produisent une sorte d'ivresse des sens. Mais quoi! Est-il au monde un « amateur » qui soutiendrait sans faiblir la contemplation d'un tapis, pendant quatre heures consécutives?

ALFRED DE LOSTALOT.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'ŒUVRES DE MAITRES ANCIENS

A LA ROYAL-ACADEMY



IEN que l'exposition rétrospective de cette année soit la seizième que nous aient offerte les académiciens et qu'aucune toile n'ait paru plus d'une fois à la Royal-Academy, la source d'où nous viennent les merveilles que nous admirons chaque hiver ne paraît pas près d'être tarie. Même au point où nous en sommes, plusieurs des joyaux les plus précieux des collections privées n'ont pas encore figuré à Burlington-House, et certaines galeries de premier ordre — la Bridgewater-Gallery, par exemple — n'y ont encore rien envoyé. C'est peut-être la confiance que nous avons dans les ressources inépuisables des châteaux anglais qui nous fait ressentir moins vivement les pertes sensibles que nous essuyons tous les ans, les victoires que remportent sur nous les amateurs de France, d'Allemagne et d'Amérique.

Passons d'abord à la salle qui contient les primitifs italiens et flamands, dont l'ornement principal est sans contredit le célèbre, l'admirable panneau de l'*Adoration des Mages* de Jennin Gossaert dit Mabuse, provenant de la collection de lord Carlisle à Castle-Howard. C'est le chef-d'œuvre de la manière gothique du maître ; il a été peint, selon toute probabilité, avant le voyage de Gossaert en Italie, et avant que celui-ci n'ait perdu son originalité au contact d'un art étranger. C'est un miracle de fini dans l'exécution des têtes, dont plusieurs sont d'une beauté tout à fait expressive, dans le détail des costumes éblouissants de richesse, dont on distingue chaque guimpe et chaque broderie, et dans les splendides orfèvreries qu'offrent les rois mages à l'Enfant Jésus. La conservation du panneau est absolument irréprochable ; le coloris en est vraisemblablement plus harmonieux, sans être moins éclatant, qu'il ne l'était le jour où il fut terminé.

Si merveilleux que soit ce tableau, il reste loin de la radieuse inspiration de Van Eyck dans l'*Adoration de l'agneau mystique*, à Gand, ou du frère cadet Jean dans le célèbre panneau du salon Carré au Louvre. On n'a qu'à comparer le

groupe principal de ce dernier tableau — le chancelier Rollin adorant la sainte Vierge — avec le roi mage agenouillé devant la Madone dans la peinture de Mabuse, pour être frappé de l'abîme — au point de vue de l'élévation du sentiment, de la vérité de l'expression et de la force de l'invention — qui sépare les deux maîtres, qui n'étaient éloignés, cependant, l'un de l'autre que de soixante-dix ans à peine. L'*Adoration* de Mabuse est une dernière et brillante lueur que jette l'art primitif flamand avant sa décadence : le panneau de Van Eyck en représente l'apogée.

D'un haut intérêt, et très peu connue, est la grande lunette du *Couronnement de la Vierge*, attribuée à Fra Filippo Lippi (au marquis de Lothian). La Vierge y est vêtue de blanc et agenouillée aux pieds d'un Christ majestueux qui lui pose sur la tête la couronne de reine des cieux ; ce groupe est entouré d'un demi-cercle de chérubins teintés de bleu clair ; à droite et à gauche sont placés deux anges qui tirent d'un mouvement impétueux des rideaux de couleur cramoisie : sujet affectionné par la sculpture italienne des quatorzième et quinzième siècles. Le coloris et le style de cette œuvre paraissent au premier abord être ceux de Fra Filippo, mais un examen plus attentif révèle la main de Botticelli dans sa jeunesse, alors qu'il était encore sous l'influence immédiate de son maître. Quoique le choix des tons soit celui habituel à Lippi, la distribution en est trop symétrique et trop inexpérimentée pour un maître aussi habile; les deux anges sont une inspiration passionnée qui pourrait difficilement émaner du mystique Fra Filippo, et qui au contraire est tout à fait dans le sentiment de Botticelli ; le modelé des têtes et des mains est d'ailleurs d'un style et d'une facture qui rappellent fort ce dernier. Quoi qu'il en soit, l'œuvre renferme des beautés de l'ordre le plus élevé et mérite d'être connue et étudiée.

Une *Sainte Catherine de Sienne* (à M. Charles Butler), fresque attribuée, je crois avec justice, à Cosimo Rosselli, est un morceau d'une qualité exceptionnelle pour ce maître. Bien rarement, si ce n'est dans quelques parties de ses fresques de la Sixtine, ce peintre s'est montré aussi digne de rivaliser avec ses grands contemporains. La sainte — une femme d'un certain âge et d'apparence noble — est assise sur un trône et tient sous ses pieds le démon ; elle tend un livre à un groupe de religieuses placé à gauche, tandis que des deux côtés se tiennent saint Laurent, saint Dominique et d'autres saints. Le peintre a à peine employé d'autres tons que le blanc et le noir, à l'exception d'un peu de rouge vif; aussi, les chairs ayant pâli, la fresque, à une certaine distance, produit un effet à peu près monochrome.

Une *Vierge avec l'Enfant entourée d'anges* de Benozzo Gozzoli (à M. William Graham) est surtout remarquable à cause de la rareté des tableaux de chevalet de ce maître. Celui-ci, très caractérisé et d'une bonne conservation, a une très grande ressemblance avec la partie centrale du grand panneau de Gozzoli à la National-Gallery. La Vierge et l'Enfant seraient identiques dans les deux compositions si le coloris des vêtements n'était différent.

Une *Allégorie* (au marquis de Lothian), paysage étrange où l'on voit des hommes nus, une femme rappelant par le type l'école lombarde, un cavalier, voire même une girafe, a plutôt l'attrait d'une énigme que celui d'une œuvre de maître ; elle est attribuée par le catalogue à Luca Signorelli. Cette peinture appartient (selon l'opinion de M. Sidney Colvin et d'autres critiques autorisés) plutôt à l'excentrique Piero di Cosimo ; ceci paraît d'autant plus probable, s'il faut croire ce que nous

dit Morelli dans ses *Essais sur la galerie Borghèse*, qu'à une certaine époque de sa carrière, Piero subit l'influence des Lombards.

Le *Portrait de Philippus Beroaldus*, par Ambrogio Borgognone (à M. William Graham) est très beau ; il révèle à un certain degré l'influence d'Antonello de Messine, qu'on ne découvre point dans les œuvres plus avancées du maître lombard. La *Mort de la Vierge*, par Bartolomeo Vivarini, panneau signé : *Opus factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de Muriano* 1480, est une œuvre fort peu attrayante et très incomplète au point de vue technique, mais cependant intéressante pour l'histoire de l'école vénitienne. Elle nous montre le vieux maître de Murano cherchant à s'assimiler les procédés du raccourci tels qu'on les pratiquait dans l'école padouane : cependant, il convient de signaler qu'à cette époque il était déjà en décadence, et se servait de nombreux aides. Je préfère infiniment à cette œuvre rébarbative certaines madones du peintre dont la majesté sereine semble encore empreinte du sentiment de l'art byzantin. Le grand panneau de *Saint Roch*, par Francesco Francia (à sir Walter Farguhar), est d'une belle conservation ; il est signé : *Francia aurifaber* MCCCCCII. Le saint, de grandeur naturelle et vu de face, se tient dans l'attitude consacrée ; au milieu d'un nuage apparaît l'Éternel, qui tend sur lui la main droite et le bénit. L'œuvre est digne d'être signalée, sans cependant atteindre à la hauteur de ce que le Raibolini a fait de mieux ; il a su cependant donner à l'apparition de l'Éternel une majestueuse grandeur.

Le catalogue, non moins amusant cette année que d'habitude pour la nomenclature des primitifs, attribue à Duccio tout court un panneau de l'école de Sienne du milieu du XVe siècle ; à Jean van Eyck un grand *Mariage de la Vierge*, œuvre curieuse, mais d'ordre secondaire, de l'école du Bas-Rhin vers 1500, et à un certain Hans Braun, dont la renommée n'est malheureusement pas venue jusqu'à moi, deux volets d'un triptyque qui sont certainement de la main de Barthélemy Bruyn de Cologne. Hans Holbein le Jeune n'est pas représenté cette année, mais nous avons un beau portrait de femme par Bernard van Orley (à lord Normanton), dont les harmonies sombres, composées de vert olive, de gris et de noir, ne sont pas celles auxquelles le peintre nous a le plus habitués.

Le directeur de la Galerie nationale de Dublin a eu la bonne fortune de découvrir deux portraits d'un haut intérêt, de l'école allemande, qu'il nous montre ici avant de les placer dans son musée. L'un est un portrait de *Margarethe Knoblauchin*, par Hans Asper de Zurich ; il décèle dans la facture délicate de la tête, des mains, des ors et du costume, l'influence de Holbein et dans le paysage de fantaisie une certaine réminiscence des Lombards. L'autre est le portrait d'un homme d'une cinquantaine d'années, désigné sous le nom harmonieux de *Anton Hundertpfundt*, par Wolfgang Hauber, peintre de l'école de Dürer, qui nous fait connaître ici son talent solide mais d'ordre secondaire : ce dernier tableau porte les initiales du peintre et la date 1526. On donne à Antonio Moro un portrait intéressant de la reine Marie Tudor chargée de beaux bijoux dans le style d'Holbein ; mais il ne paraît pas être de la main de cet artiste. Un autre portrait, désigné sous le titre de *Fernand de Tolède, duc d'Albe*, est donné au même peintre dont, malgré le caractère accentué et le dessin serré de la tête, il est à peine digne. Dans tous les cas, ce guerrier aux cheveux noirs grisonnants ne saurait être le terrible régent des Flandres, qui avait les cheveux d'un blond ardent.

Le XVIe siècle italien est, encore cette année, médiocrement représenté. Nous



trouvons, il est vrai, certaines toiles attribuées à Fra Bartolomeo, à Raphaël et au Titien, mais aucune de ces œuvres médiocres ne mérite qu'on discute même ces attributions audacieuses. Une *Madone avec l'Enfant* donnée à Andrea del Sarto (à M. Linton) pourrait bien être du Pontormo. Seul, un charmant *Paysage vénitien*, avec un Actéon et des nymphes (au capitaine Hankey), mérite d'attirer l'attention, malgré le dessin plus que faible des personnages. Il y a là, dans une harmonie de verts éteints, de gris argentés et de bruns, des effets délicieux de clair-obscur. L'œuvre paraît due à un peintre tenant en même temps du Tintoret et de Paul Véronèse ; une attribution à ce dernier ne serait pas dépourvue de probabilité. La *Vision de saint Bruno*, de Francesco Mola (au marquis d'Exeter) est une toile fort curieuse ; la tête du saint, dessinée avec hardiesse dans un mouvement original, est pleine d'expression, et ses draperies blanches sont d'un beau jet. C'est, il me semble, l'original de la petite toile qui est au Louvre (écoles italiennes, n° 269) et qui en serait une répétition réduite, également de la main du peintre.

L'école française est aussi bien maigrement représentée. Il n'y a guère à signaler que deux paysages classiques du Poussin, qui ne sont pas de ses meilleurs, et une *Assomption de la Vierge*, du même (au marquis d'Exeter), dans laquelle l'artiste n'a point visé au sentiment religieux. C'est cependant un morceau remarquable par sa bonne conservation, où il faut louer le dessin vivace et charmant des petits anges — ou plutôt des ravissants petits Amours — qui accompagnent la Vierge dans son voyage aérien.

Le duc de Marlborough a envoyé de Blenheim trois Rubens célèbres, qui nous font regretter encore plus amèrement les trois inestimables toiles du même maître qui ont déjà pris le chemin de Paris. La première, une *Vénus et Adonis*, fut offerte au grand duc de Marlborough par l'empereur d'Allemagne. Au point de vue de la couleur et de l'exécution, c'est une des œuvres marquantes du peintre. Rien n'est plus admirable que le modelé du corps de Vénus — naturellement une belle Flamande aux formes opulentes — sur lequel joue la pleine lumière. La draperie sombre, les chiens, le paysage, tout est admirable, sauf la figure et le corps d'Adonis, un lourdaud fort peu digne des attentions de la déesse. A côté de cette merveille, le *Loth et sa famille abandonnant Sodome*, qui lui fait pendant, paraît surchargé et bien peu transparent : c'est une œuvre connue qui fut donnée à Marlborough par la ville d'Anvers, mais la touche magique du maître s'y révèle à peine. Le troisième Rubens provenant de Blenheim est un beau *Portrait d'Anne d'Autriche*, vêtue de noir avec une énorme fraise, ayant derrière son fauteuil un rideau vert fleurdelisé et la perspective d'une salle à cariatides. La tête et surtout les mains sont d'une finesse de dessin et d'une élégance remarquables, rappelant, par une certaine retenue de style, le beau portrait de la grande galerie du Louvre qui représente, selon M. Paul Mantz, *Élisabeth de Bourbon*. Malheureusement les chairs de la figure ont, dans le portrait de Blenheim, perdu une partie de leur transparence, par suite peut-être d'un nettoyage qui aurait enlevé des glacis ; mais les mains ne paraissent pas avoir souffert.

De Blenheim vient aussi le grand portrait de famille, la *Duchesse de Buckingham et ses trois enfants*, par Van Dyck, œuvre indubitable et fort intéressante, mais qui manque de charme et reste fort loin du célèbre tableau de famille de Wilton-House. Un grand *Portrait de Charles Ier* à cheval (au marquis de Lothian) est une répétition du portrait équestre de Windsor, point identique cependant, car il y

manque le page du roi que nous voyons dans cette dernière toile; par contre, un grand écusson royal, peint en couleurs vives, a été ajouté à la gauche du tableau. La main du grand portraitiste ne se reconnait pas dans cette grande machine, dont le coloris général est d'un gris verdâtre et monotone. Un beau Van Dyck, bien qu'assombri par le temps et d'anciens vernis, est le portrait du malheureux Strafford, ministre de Charles I[er]. Il est debout, nu-tête, et portant une légère armure; il caresse de la main droite un gros chien. Van Dyck s'est évidemment complu à peindre cette figure sympathique, à la fois empreinte de résolution et de mélancolie. Un autre portrait de lord Strafford, presque semblable mais bien plus beau, a paru il y a quelques années à la Royal-Academy; d'autres encore se voient à Wentworth-House, à Blenheim, et ailleurs en Angleterre.

L'école hollandaise est assez bien représentée, quoiqu'elle ne brille pas cette année du même éclat que l'hiver dernier. Nous voyons, dans la petite salle qui est dédiée presque tout entière aux maîtres de cette école, une série de paysages intéressants, de Van Goyen, de son imitateur Salomon Ruysdael, de Cuyp, et d'Aart van der Neer. Il serait difficile de s'arrêter aux nombreux Jan Steen et aux Adrien van Ostade qui sont exposés à l'Académie. Nous voici cependant en face de l'unique Rembrandt de la collection (à M. Stephen Tucker) — si toutefois c'en est un, ce dont on voudrait pouvoir douter, pour l'honneur du grand maître. C'est un *Tobie prosterné devant l'ange*, qui rappelle bien, par le coloris, la touche, et les effets de clair-obscur, le peintre, mais dont le sentiment — abstraction faite de l'expression pathétique du Tobie prosterné — est d'une trivialité peu commune chez lui. Un Terburg important, sans être absolument de premier ordre, est la *Dame à sa toilette* (à sir N. M. de Rothschild) : ce tableau offre une certaine ressemblance avec celui que la reine envoya l'année dernière de Buckingham-Palace. De la même collection royale nous vient un Metzu délicieux et très connu sous le titre arbitraire du *Corset bleu*. Il représente une dame, vêtue d'une large jaquette de velours turquoise garnie de fourrures blanches, devisant avec un cavalier qui accorde une guitare. Comme manière il est encore assez proche de Terburg, sans atteindre cependant à la finesse de coloris que celui-ci y aurait mise, mais il est relevé par une pointe de vivacité et de bonne humeur qui appartient spécialement à Metzu : les mains de la dame sont d'un dessin et d'un modelé exquis. D'un peintre de second ordre, Jean Octhterveldt, dont le style rappelle les deux maîtres que je viens de nommer, il y a une toile pleine d'énergie et d'accent ; elle est désignée au catalogue sous le nom de *Bonnes nouvelles*. Une dame et un cavalier semblent fêter, en trinquant ensemble, une joyeuse nouvelle : l'expression du cavalier, qui a évidemment déjà toasté plus que de raison, est détaillée avec une vérité saisissante mais sans grossièreté : il est à regretter seulement qu'un coloris un peu criard et mal pondéré nuise à l'effet de cette intéressante peinture. Je citerai aussi une toile attribuée à Jean Weenix, mais qui est certainement de Jean-Baptiste Weenix le père (on trouve égratignées dans la pâte sa signature et la date 1650). Elle représente des femmes marchandant de la volaille à deux vendeurs ambulants; l'un de ceux-ci, au regard enflammé, semble abandonner comme malgré lui le champ de bataille aux ménagères. Le morceau est brossé avec une fermeté et une décision remarquables; tout au plus y aurait-il à critiquer un certain manque de transparence dans le jeu des ombres et des lumières; le paysage du lointain est particulièrement charmant. Notons enfin un Paul Potter

authentique et admirable, les *Chasseurs*, envoyé par la reine de Buckingham Palace : il est signé et daté 1651.

L'école anglaise brille d'un vif éclat à l'exposition actuelle. L'Académie s'est fait un point d'honneur, en réunissant un choix des plus beaux Gainsborough, de lutter avec l'exposition spéciale de la Grosvenor. Cette rivalité a eu un résultat on ne peut plus heureux : celui de compléter une série sans pareille des œuvres de cet incomparable artiste. Voici un superbe portrait du *Marquis de Lansdowne* (à M. Mansel Lewis), poudré et vêtu d'un habit rouge avec gilet bleu galonné d'or. Voici aussi la délicieuse *Lady Mulgrave* (à M. Price), échantillon tout à fait caractéristique de la manière vaporeuse de Gainsborough ; et puis un portrait, plus réussi encore et d'un coloris surprenant, de *MM. Hibbert* (à M. Hibbert) ; et finalement le grand portrait en pied, *Squire Hilliard et son épouse* (à sir N. M. de Rothschild), qui nous montre deux tout jeunes mariés se donnant le bras. C'est une œuvre capitale de cette même manière vive et élégante du maître.

Reynolds est représenté par une série nombreuse de toiles qui ne sont ni les plus séduisantes ni les mieux conservées que nous connaissions de lui. Il faut cependant faire exception en faveur de la célèbre *Miss Penelope Boothby* (à M. Thwaites), un Reynolds de la plus belle eau : c'est une ravissante petite fille, vue de face, vêtue de mousseline blanche, avec des mitaines noires. Peu de toiles du peintre ont aussi complètement conservé leur transparence admirable de coloris, et en la contemplant on regrette plus amèrement les ravages que le temps a exercés sur la plupart de ses œuvres. Il faut encore citer de lui une très belle ébauche de *Mrs Fazakerley* (à Mlles Vernon), d'une fermeté rare et surtout intéressante parce qu'elle nous laisse surprendre les procédés d'exécution du maître, et un portrait en pied d'un jeune gentleman campagnard, en habit marron, *John Musters Esqre* (à M. Musters), dont la tête est une merveille : le reste du tableau paraît avoir été peint par un des nombreux aides de Reynolds.

L'espace me manque pour énumérer les Hogarth, les Morland, les Constable, les Ward, les Wilkie, qui représentent fort dignement l'école anglaise. Il faut cependant signaler plusieurs Turner importants, entre autres le *Pont du diable* (*Saint-Gothard*), peint en 1815, qui se distingue par la grandeur des lignes générales et le remarquable modelé des rochers, et l'*Incendie du palais du Parlement en* 1834, peint en 1835 (à M. Holbrook Gaskell). Dans cette toile, le peintre a voulu rendre un effet étrange, — le conflit entre la lumière naissante d'une nuit qui touche à sa fin et les lueurs d'un immense incendie. Signalons encore une marine de Bonington : *Un marché au poisson à Boulogne*.

La place d'honneur de la première salle est occupée par une grande étude d'un lion mort, intitulée : le *Monarque tombé*, par sir Edwin Landseer (à M. Agnew). L'animal est d'un dessin assez juste, mais la couleur est terne et désagréable, la touche sans solidité. Il est aujourd'hui bien difficile de comprendre la très grande vogue dont a joui ce peintre et qu'il conserve encore en Angleterre auprès de beaucoup de gens, si l'on ne se souvient que toute une société, frivole et souvent ignorante des choses d'art, mais fort intéressée aux questions de sport et de chasse, s'est passionnée pour Landseer et en a fait son idole. C'était un fort habile portraitiste d'animaux, — de chiens et de chevaux surtout, — et il se distinguait par un genre de sentimentalité très goûté à un certain moment. La postérité ne ratifiera certainement pas le jugement des contemporains.

CLAUDE PHILLIPS.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



E dix-huitième, M. Colbert a envoyé avertir mon frère de se trouver chez le Cavalier. J'y suis allé. J'ai dit au Cavalier touchant ces outils ce que m'avait dit M. Colbert ; il m'a dit qu'il n'en voulait. Aussitôt est venu M. Colbert. L'on s'est assis et l'on a mis le plan du Louvre sur le tapis et les mémoires de M. Colbert, lequel a commencé et a dit que pour la bonne construction il voulait que les fondations du total du Louvre cheminassent d'un même pied. Le Cavalier a pris la parole et répondu que cela était bon, mais non pas nécessaire, le Louvre étant de sorte que ces fondations ne se touchent point étant séparées, par ce qu'il y a du Vau [2]. Après l'on a vérifié suivant le plan et corrigé quelques fautes qui procédaient de ce que M. Perrault a résumé le grand devis dressé par le signor Mathie et en avait mal entendu quelques endroits. Le Cavalier a montré après à M. Colbert ce qu'il avait ménagé pour perfectionner les logements du Roi et de la Reine, et qu'il y a trouvé toutes les pièces et accommodements nécessaires pour cet effet ; qu'il fallait rompre un gros mur de refend et le transporter plus loin. M. Colbert à cela s'est renfrogné et a dit tout bas que ce serait chose qui causerait trop de désordre. Le Cavalier l'a entendu et a dit qu'il n'y avait autre remède que celui-là pour pouvoir donner l'aisance à cet appartement qui se trouve trop serré, et qui, pourtant, ne peut être que là pour être au midi, comme l'on veut. Après l'on est venu à la chapelle que le Cavalier a placée au lieu où

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501 ; t. XVI, p. 170 et 316 ; t. XVII, p. 71 ; t. XIX, p. 283 ; t. XX, p. 273, 447 ; t. XXI, p. 185 et 378 ; t. XXII, p. 94 ; t. XXIII, p. 271 ; t. XXIV, p. 360 ; t. XXV, p. 524 ; t. XXVI, p. 178, 529 : t. XXVII, p. 271 ; t. XXVIII, p. 265 ; t. XXIX, p. 257, 451 et 458 et t. XXX, p. 468.

2. C'est-à-dire par les constructions que Levau avait faites.

étaient auparavant les salles pour bal et banqueter. De ces deux pièces en faisant une grande chapelle basse de 16 à 17 toises, à un des bouts de laquelle il a mis une grande tribune pour le Roi au plain-pied de ses appartements, et à l'autre bout du côté de l'autre, et au-dessus une autre tribune pour y placer la musique, disant que pour être bien entendue il fallait qu'elle fût vis-à-vis et ne fût pas si proche, particulièrement celle du Roi, composée de corps de voix puissantes, avec lesquelles il y a des orgues, des violes, violons, cornets de basses et autres instruments. M. Colbert a trouvé que cela était éloigné, que le Roi était bien aise de voir mieux ses musiciens, et qu'eux aussi souhaitaient d'être proches pour être vus, se négligeant dès lors qu'ils sont éloignés; que d'ailleurs dans toutes les anciennes églises la musique est au milieu afin qu'elle se répande mieux partout et qu'on la voit toujours à l'aigle des églises anciennes où est le pupitre; s'est fort étendu sur cela. Le Cavalier a répondu qu'il l'avait placée ainsi afin de rendre l'oreille plus satisfaite, et pour une autre bienséance, qui est de ne point donner occasion aux assistants de tourner la tête pour s'attacher plus à la musique qu'à l'autel; qu'on pouvait, au lieu de cette tribune qui est au bout, en mettre deux d'un côté et d'autre de la chapelle; que d'ailleurs il était de la bienséance qu'il y eût deux porches afin que quand il pleut ceux qui ont à entrer dans l'église aient un endroit à nettoyer leurs souliers et secouer la pluie, avant que d'entrer, que ces tribunes seraient sur les porches. Outre ces difficultés, M. Colbert en a trouvé une grande pour arriver à cette chapelle, pour ce que d'un côté il faudrait traverser un grand appartement que le Roi, a-t-il dit, veut se réserver pour lui seul et en avoir seul la clef, et de l'autre il faudrait traverser une des grandes salles et deux ou trois antichambres ou chambres, qui était abandonner ces lieux, sans pouvoir espérer d'y tenir jamais aucuns meubles, à cause de la nécessité du passage. Le Cavalier a reparti que les gens de moindre condition seraient dans l'église à bas [1] et que les gens de qualité qui accompagnent Sa Majesté passeraient avec elle, puisque c'était l'usage. M. Colbert a répliqué qu'il y avait de diverses qualités de personnes; qu'il demeurait d'accord que les bas officiers et autres iraient dans le bas, mais qu'il y avait grand nombre d'autres personnes de qualité qui seraient bien fâchées de se mettre ailleurs qu'au lieu même où se met la propre personne du Roi; que telle était l'humeur des Français et l'usage même de France; qu'entre autres les dames, qui ne vont jamais à la messe du Roi, sont bien aises aussi de se mettre au même lieu où Sa Majesté se met, et qu'ainsi c'était perdre dans cette partie du Louvre quatre ou cinq pièces pour servir au passage de cette chapelle. Le Cavalier a dit qu'il y avait en bas un escalier commode à monter à cette tribune, qu'outre cela, pour ne pas perdre ces pièces, l'on pouvait faire un corridor par dehors; qu'ainsi il n'y en aurait qu'une d'assujettie, que cela ne rompait point la symétrie parce que l'on verrait qu'il serait fait seulement pour cette commodité; qu'il y en avait exemple au Vatican. M. Colbert a reparti que cela serait fort mal, qu'il vaudrait mieux chercher un autre remède. Mon frère était là qui écoutait, étant arrivé un peu aupa-

1. *A bas*, en bas.

ravant ce discours. L'abbé Butti est survenu aussi. M. Colbert l'a fait asseoir et lui a rapporté les difficultés. Il s'est voulu mêler en riant d'y trouver quelque expédient, mais M. Colbert lui a dit aussi en riant qu'il se contentât seulement de servir d'interprète, sans vouloir faire l'architecte. L'on a encore remis l'affaire sur le tapis. Lui [1] a dit qu'on pouvait faire des logis au dedans d'une des petites cours et avec cela ménager le dégagement de toutes ces pièces. Le Cavalier a reparti brusquement : *Ha questa no si perderebbero i lumi* [2].

M. Colbert a dit encore en riant : « Je vous disais bien, monsieur l'Abbé, que vous ne devez pas faire l'architecte. » Toutes ces difficultés m'ont paru dégoûter extrêmement le Cavalier. Il a dit qu'on ne pouvait pas faire et ne faire pas, que c'était beaucoup d'avoir trouvé à placer les grands escaliers, de sorte qu'ils n'interrompissent point le cours de tout le plan noble du tour du Louvre, les ayant pour cet effet posés aux quatre angles du dedans de la cour, mais que de faire une chapelle, qui ait la grandeur d'une église, qu'elle soit dans un lieu où elle serve en public et encore en particulier au Roi, et qu'on n'y puisse arriver sans passer que par un endroit cela était impossible ; que pour lui, il ne le savait pas faire ; qu'il avait fait ce qu'il avait su ; qu'il l'avait placée d'abord fort bien, qu'il l'avait depuis changée pour tâcher de satisfaire, qu'il ne pouvait faire davantage, qu'il songeait à présent à s'en aller et à demander congé pour cela ; que le Pape ne le lui avait donné que jusques à la fin d'août. M. Colbert a répondu, que ce qu'il en faisait était pour prendre de lui toutes les lumières qui se pouvaient tirer sur une matière, qu'au reste il fallait qu'il songeât encore à l'examen de ces choses et autres contenues en ses mémoires, lundi et mardi, et qu'il disposerait tout pour faire qu'il pût s'en aller le mercredi. Il a dit qu'il avait fait ce qu'il avait pu ; qu'il n'ignorait pas qu'il ne fallait jamais dire : « Cela est impossible » ; que néanmoins ce qu'on désirait de lui était lui demander de faire tenir une pipe de vin dans un baril. M. Colbert a repris, et a dit qu'il pourrait faire une église toute séparée, et la faire la plus superbe qu'il se pût et trouver invention de l'attacher, que pourvu qu'on donnât un endroit au Roi d'un fort grand tour, il [y] passerait toujours avec plaisir plutôt que de voir engager ses appartements. Il a dit après au signor Mathie qu'il fallait qu'il travaillât suivant ses mémoires à distribuer tous les offices et logements des officiers y contenus. Il a répondu que nous y travaillerions lui et moi. Après cela, M. Colbert s'est levé, et je m'en suis allé entendre la messe chez lui, car il était une heure, et montant avec lui dans son escalier, il m'a dit : « M. le Cavalier est bien chaud. » Je lui ai répondu : « C'est le naturel des esprits vifs, qui concevant facilement sont prompts à trouver les expédients, mais quand ils voient qu'ils n'ont pas rencontré et satisfait, ils se rebutent plus tôt que les autres. » J'ai entendu à sa chapelle la messe de son aumônier. J'oubliais à noter que les enfants de M. Colbert se sont trouvés à l'entrée de cette chapelle, et d'abord qu'ils l'ont vu entrer, le sont allés embrasser. A la sortie de la chapelle, il a pris la main à sa fille [3] et

1. *Lui*, l'abbé Butti.
2. « Il (ce projet) a cet avantage que les yeux ne s'y perdront pas. »
3. Probablement la fille aînée de Colbert, Jeanne-Marie-Thérèse, qui était alors âgée

n'a jamais voulu passer, que je n'eusse passé devant. Je lui ai fait la révérence et m'en suis venu dîner chez moi.

Après dîner, nous avons, M[me] de Chantelou et moi, mené M. l'abbé de la Chambre [1] au Cavalier, afin qu'il le voulût recevoir pour aller à Rome en sa compagnie, ce qu'il a promis de bonne grâce. Moi étant après demeuré seul avec lui, il a fermé les portes, et tout en colère m'a dit qu'il voulait s'en aller et qu'on se moquait de lui, que M. Colbert le traitait de petit garçon, qu'avec de longs discours inutiles sur des privés et des conduits, il consommait les congrégations entières; qu'il voulait faire l'habile et qu'il n'y entendait rien; que c'était un vrai c.......; qu'il s'en irait sans rien dire; qu'il avait remarqué ces deux jours-ci qu'il avait voulu lui faire faire *una mala creanza* [2], qu'il l'avait assez poussé à cela, mais que la raison l'avait retenu. Je lui ai représenté doucement que c'en serait une grande de faire ce qu'il disait, que comme M. Colbert ne lui demandait que deux jours de terme, il fallait qu'il attendît; que le Roi le traitait si bien que, quand ce ne serait que pour cette considération-là, il ne devait rien faire qui pût lui

de dix-neuf ans. Deux ans plus tard, elle fut mariée à Charles-Honoré d'Albert, duc de Chevreuse, et mourut en 1732.

1. Pierre Cureau de la Chambre, curé de Saint-Barthélemy, à Paris, membre de l'Académie française, mort en 1693. — « M. l'abbé de la Chambre, disent les *Mémoires* de Vigneul-Marville, avait étudié pour être médecin; mais, frappé de surdité dès sa jeunesse, il se tourna du côté de l'Église. On lui conseilla de voyager pour dissiper son mal. Il alla en Italie, et ce fut là qu'il se lia d'amitié avec le cavalier Bernin dont il a fait l'éloge, C'était son dessein de donner au public la vie de cet illustre sculpteur et architecte; mais comme la réputation que le Bernin avait acquise en France, où l'on change aisément de goût, tomba tout d'un coup et que ç'aurait été se perdre de la vouloir soutenir contre ses envieux, M. l'abbé de la Chambre abandonna ce dessein et n'en parla plus. D'ailleurs, cet abbé était paresseux. » L'abbé s'est borné à faire dans le *Journal des savants* du 24 février 1681, c'est-à-dire trois mois environ après la mort du Cavalier, un *Éloge* de sept pages, dont il y a eu peut-être un tirage à part. Il était fils de l'auteur des *Charactères des passions*, Martin Cureau de la Chambre, membre de l'Académie des sciences, mort en 1675. On voyait jadis dans l'église Saint-Eustache son médaillon sculpté par Tuby « d'après un dessin de Bernin », à ce que dit Hurtaut. Ce médaillon est actuellement au musée de Versailles, galerie 96, n° 1894.

2. Une inconvenance, une impolitesse. — Charles Perrault, dans ses *Mémoires*, rapporte ces paroles du Bernin d'après le *Journal* de Chantelou qui, dit-il, lui a été communiqué après la mort de l'auteur (liv. II, p. 86). Il a fait précéder son récit des observations suivantes, qui sont pleines de justesse. « Il aurait été, dit-il, malaisé de trouver deux génies plus opposés (ceux de Colbert et de Bernin). Le Cavalier n'entrait dans aucun détail, ne songeait qu'à faire de grandes salles de comédies et de festins, et ne se mettait point en peine de toutes les commodités, de toutes les sujétions et de toutes les distributions nécessaires, choses qui sont sans nombre et qui demandent une application que ne pouvait prendre le génie vif et prompt du Cavalier; car je suis persuadé qu'en fait d'architecture il n'excellait guère que dans les décorations et les machines de théâtre. M. Colbert, au contraire, voulait de la précision et savoir où et comment le roi serait logé, comment le service se pourrait faire commodément. Il croyait, et avec raison, qu'il fallait parvenir non seulement à bien loger la personne du roi et toutes les personnes royales, mais donner des logements commodes à tous les officiers, jusques aux plus petits, qui ne sont pas moins nécessaires que les plus importants; il ne cessait de composer et de faire faire des mémoires de tout ce qu'il fallait observer dans la distribution des différents logements et fatiguait extrêmement l'artiste italien. Le Cavalier n'entendait rien et ne voulait rien entendre à tous ces détails, s'imaginant qu'il était indigne d'un grand architecte comme lui de descendre dans ces minuties. » *Ibid.*, page 85.

déplaire ; que cela serait d'éclat ; que je lui conseillais, puisque M. Colbert avait proposé de faire un corps d'église détaché du Louvre, auquel on pourrait aller par une espèce de pont, que je lui conseillais, dis-je, d'y travailler, et d'en faire un plan ; qu'après il pourrait dire qu'il l'avait fait par complaisance et représenter même que cela serait contre la symétrie et en faire, s'il voulait, sa déclaration. Il m'a dit qu'il ne se souciait pas de cela, et qu'il n'en ferait rien, qu'il voulait s'en aller dès demain. Je l'ai toujours adouci autant que j'ai pu, mais il a reparti qu'il n'avait besoin de rien ; qu'il était en meilleur état que ceux qui cherchaient à le *strapasser* [1]. Je lui ai remis devant les yeux l'accueil favorable que le Roi lui avait toujours fait, et hier même, de fraîche date, qu'il n'a pas pour tout le monde un visage ouvert et riant comme pour lui ; de s'en aller après cela, sans voir Sa Majesté, qu'il jugeât de quelle sorte cela serait interprété. Il m'a répondu qu'il y a treize jours qu'il n'a plus rien à faire, que le bref du Pape ne porte que jusqu'à la fin d'août, que le plus peut déplaire au Pape, qu'on n'a rendu aucun office en sa faveur, que le Pape peut le ruiner en son bien ; que beaucoup de choses qu'on demande pourraient êtres bonnes à y penser dans deux ou trois ans ; que s'en allant, ce ne serait pas sans laisser une écriture [2] pour être donnée au Roi, contenant les raisons qui l'y ont porté ; qu'il savait bien que Sa Majesté avait plus besoin de M. Colbert que de lui ; et ainsi qu'il voulait éviter de parler pour ce qu'un autre répond, et qu'enfin le plus faible le perd toujours ; qu'il ne voulait point se mettre dans ces intrigues. Je lui ai répété qu'il fallait me croire, et que rien de ce qu'on faisait par colère et précipitation ne réussissait. Le signor Mathie est entré à même temps et m'a prié de travailler avec lui, afin de trouver à placer les offices de bouche et gobelet du Roi et des Reines, ce qui a fait que j'ai quitté le Cavalier, qui, comme j'ai cru voir depuis sur sa table, ayant demandé le plan général, a fait quelque esquisse de cette église que M. Colbert a une fois dit pouvoir être faite tout d'un autre ordre que le Louvre, et même qu'il était convenable qu'elle fût plus belle et plus riche, afin que l'on pût dire que le Roi avait voulu loger Dieu avec plus de magnificence que lui-même, et la faire en sorte qu'on y pût passer dans une grande tribune du plan noble du Roi.

Lorsque nous avons fini notre ouvrage, le signor Mathie et moi, le Cavalier est venu et nous avons encore discouru sur la même thèse, recommençant par me dire qu'il voyait bien qu'on voulait lui faire faire *una mala creanza*. Je lui ai dit que je ne le croyais pas, mais qu'en tout cas il se donnât bien garde de la commettre, que ce serait mal correspondre aux marques d'affection et d'estime que le Roi lui a données ; que je lui répétais que moi, qui vois le Roi souvent, j'avais bien reconnu la civilité extraordinaire dont Sa Majesté usait avec lui ; qu'il l'avait en grande estime, qu'il fallait ménager cet avantage. Il a dit qu'il lui était très honorable d'avoir cette estime du Roi ; qu'il ne se plaignait pas de Sa Majesté, mais d'être traité ainsi de M. Colbert ; qu'il n'avait point besoin de la France, qu'on lui avait témoigné désirer qu'il y demeurât ; que ce traitement faisait bien paraître

1. *Strapasser*, mépriser. C'est le mot italien *strapazzare*. — 2. *Écriture*, écrit.

qu'on n'en avait pas envie, qu'il ne l'avait pas aussi; qu'il s'estimait autant que ceux qui le maltraitaient; qu'il ne considérait point leur croix [1]; que M. Colbert faisait bien paraître qu'il ne s'entendait nullement dans toutes ces choses, que c'était ce qui lui donnait du dégoût et le faisait résoudre à s'en aller. Il m'a demandé après qui était cet abbé qui voulait aller en Italie, et a passé à d'autres discours : combien coûtait un carrosse à entretenir à Paris; puis m'a demandé, quand quelqu'un avait à parler au Roi, comment on faisait. Je lui ai dit qu'on peut parler quand Sa Majesté va à la messe; que le matin, quand Elle s'habille, qu'il y a grande presse. Il m'a demandé s'il n'y a point de maîtres de chambre. Je lui ai dit que les premiers gentilshommes de la chambre faisaient cette fonction, mais que les ministres et secrétaires d'État étaient ceux qui faisaient donner les audiences. J'attendais toujours mon carrosse, m'ayant dit qu'il ne voulait point sortir. Comme j'ai vu qu'il ne venait point, je suis sorti disant que j'allais envoyer mon laquais faire un message et m'en suis venu. J'oubliais à dire qu'il est venu un gentilhomme de la part de M. le Prince et de M. le Président [2] faire un compliment au Cavalier de ce qu'il avait été voir la sépulture de défunt M. le Prince aux Jésuites [3], qu'il voudrait bien en avoir son avis, et de quelque chose qu'il y a à y faire. Il a dit qu'il ne se souvenait plus comment la chose était faite. que s'il pouvait avoir le temps il y retournerait.

Le dix-neuvième, étant arrivé chez le Cavalier, il m'a tiré proche de la fenêtre en particulier et m'a dit : « Je désire savoir de vous une chose, mais je vous la demande, foi de cavalier. Je lui ai promis de la lui dire. Alors il m'a demandé : « Hier, à la sortie d'ici, fûtes-vous point chez M. Colbert à cause de l'entretien que j'avais eu avec vous? » Je m'étonnai et lui dis qu'il avait mauvaise opinion de moi; que je voyais bien qu'il ne me connaissait pas, que quand on me faisait quelque confidence je n'en usais pas de la sorte. Quand il a vu que je me fâchais, il m'a demandé excuse et m'a dit que je ne prenais pas la chose du biais qu'il me la disait; qu'il ne se défiait pas que j'y eusse été qu'afin de lui faire office d'ami. Je lui ai dit que, de peur de lui faire naître une pareille pensée, je serais plutôt allé en poste à Rome que d'entrer dans la maison de M. Colbert qui n'était qu'à deux maisons de la sienne. Il m'a dit à cela que, dans le temps qu'il me parlait le soir, il avait impatience que je fusse sorti pour travailler suivant mon conseil; qu'il s'était tellement échauffé la tête, qu'il n'avait pas clos l'œil de la nuit, mais aussi qu'il avait trouvé une chapelle dont il était extrêmement satisfait; qu'au reste, quelque temps après que je fus parti, M. du Metz était venu lui dire que, s'il voulait s'en aller le mardi, que l'on préparerait tout pour cet effet, et que sur cela il s'était imaginé que je pourrais avoir dit quelque chose de son impatience et rien plus.

Peu de temps après est venu l'abbé Butti et ensuite M. Colbert. L'on s'est assis et alors le Cavalier a pris la parole et a dit : que véritablement ce

1. Allusion à la croix du Saint-Esprit que Colbert portait comme trésorier de l'Ordre.

2. Nicolas Perrault, intendant du prince de Condé et président à la chambre des comptes. Il était frère de Charles Perrault.

3. A l'église Saint-Paul, rue Saint-Antoine.

que M. Colbert lui avait dit lui avait tellement échauffé l'imagination que cela lui avait fait trouver moyen de placer une chapelle dans son intention, mais une grande chapelle, parce qu'elle contient autant que la Rotonde[1] et était d'une forme élégante, étant de l'ovale parfaite, puis en riant s'est tourné vers l'abbé Butti, et a dit : « Je me trompe, c'est l'abbé Butti qui l'a trouvée et m'en a envoyé le dessin ce matin pour le faire voir à V. Exc. » Se tournant vers M. Colbert, l'abbé a dit : « Il est vrai que j'y ai travaillé toute la nuit, » et puis en riant : « Voilà l'effet de ma pensée poétique d'hier; *doppo il fumo, viene la fiamma che rattegra gli occhi*[2]. Le Cavalier s'est mis à poursuivre, et a montré que, pour arriver à cette chapelle, le Roi n'aurait qu'à venir tout droit de sa chambre sans se détourner; qu'un jour de solennité comme celui de la Fête-Dieu, l'on pourrait faire la procession autour des logis du Louvre et venir à la chapelle; que, pour descendre en bas, il y avait un escalier grand et commode : que, pour l'usage ordinaire du Roi, il y avait sa tribune, celle pour la musique, et à côté de l'autre un lieu pour la sacristie. M. Colbert, sur cette sacristie, a témoigné qu'il eût été à désirer qu'elle n'ait pas interrompu, attachée qu'elle était au corps de la chapelle, l'ordre extérieur du vaisseau. L'on fut quelque temps à discourir sur cela, et pour faire cadrer le tout à la symétrie générale, à cause de la galerie qui doit être du côté de Saint-Honoré. Le Cavalier approuva l'avis de M. Colbert, et dit que cela se pouvait réformer; de plus, que son intention était que cette chapelle fût la plus superbe qu'on pût voir, non seulement de la part de l'ordre, mais encore de la matière; que les grandes colonnes qui portent le couronnement pouvaient être de ces beaux marbres de France, blancs et rouges, dont il en voyait beaucoup en divers lieux, avec des chapiteaux de marbre de Carrare, qu'on peut faire faire sur les lieux, où ils ont des ouvriers depuis peu qui les exécutent fort bien, ce qui épargne la moitié de la dépense; et les autres colonnes qui forment les tribunes, les faire de bronze avec des chapiteaux dorés. Il a ajouté qu'il a tellement tourné tout cela dans sa tête, et l'avait si fort étudié (« mais je me trompe, a-t-il dit, c'est l'abbé Butti ») qu'il avait trouvé par ce moyen une symétrie pour la faire vers Saint-Honoré, qui n'eût pas été sans cela et montra que cette symétrie lui avait donné partie de l'espace nécessaire pour la grandeur de la chapelle; au sujet de quoi je rapportai ce que j'avais entendu dire au Cavalier sur un autre sujet : *Chi vuol' veder cio che puo un grand' huomo, bisogna metterlo in necessità*[3]. M. Colbert témoigna que ces accommodements étaient tout à fait selon son gré.

Ensuite le Cavalier montra ce qui se pouvait faire pour l'agrandissement de l'appartement du Roi, qu'une autre symétrie à donner à la façade du côté de l'eau lui donnait aussi de quoi faire une grande et magnifique chambre de parade, et montra qu'en faisant un retour au droit du passage qui va à la galerie brûlée[4], il donnait de quoi former cette chambre qui aurait l'aspect et du levant et du midi. M. Colbert proposa d'allonger aussi la garde-

1. Le Panthéon, comme nous l'avons déjà dit.
2. « Après la fumée vient la flamme qui réjouit les yeux. »
3. « Pour voir ce que peut un grand homme, il faut le mettre dans la nécessité. »
4. Elle avait été détruite par un incendie le 6 février 1661.

robe du Roi et d'en faire deux pièces, mais il lui fit remarquer qu'une des deux n'aurait point de lumière. Je lui dis que néanmoins celle-là pourrait l'emprunter de l'autre et servir pour les garçons de la chambre et pour décharge à la chambre du Roi. L'abbé dit qu'on aurait pu faire un beau logement pour le Roi dans cette galerie brûlée et qu'un jour l'on l'y ferait. M. Colbert dit que jamais l'on ne devait proposer de logement pour le Roi hors le carré du Louvre, et témoigna au reste d'être entièrement satisfait; dit au Cavalier qu'il vît s'il voulait s'en aller le lendemain ou le mercredi. Il dit qu'à la vérité, n'ayant plus rien à faire, c'était une chose qui le consommait bien plus que le travail, et appréhendant le mauvais temps à cause de son âge, il serait bien aise de partir. Il a parlé de Vannestat, sculpteur; a dit qu'il était habile, qu'il aurait été capable de travailler à cette colonne, à l'instar de la colonne Trajane. J'ai parlé de sa beauté [1], ce qui m'avait obligé d'en tirer quantité de pièces [2] que j'avais apportées en France; que cette colonne avait été l'étude de Raphaël et de Jules Romain et de tous les grands maîtres, ce que le Cavalier a confirmé. Il a dit qu'il avait proposé au Pape de la transporter dans la place où est l'Antoniane, et là, faire deux grandes fontaines, qui auraient noyé la place en été; que c'eût été la plus magnifique chose de Rome; qu'il répondait de la transporter sans la gâter. M. Colbert a demandé de quel ordre elle était. J'ai dit : de l'ordre toscan. La hauteur? J'ai dit : 15 ou 16 toises, mais que les basses tailles étaient faites avec la considération que celles d'en haut paraissaient de la même grandeur que celles du bas, étant réduites et faites pour être vues d'une même ouverture d'angle des rayons visuels, qui fait que ces figures paraissent toutes de grandeur égale, quoique celle de chacune soit différente de l'autre. Le Cavalier a dit que ç'avait été en effet la source d'où tous les grands hommes avaient tiré la force et la grandeur de leur dessin. Il a répété ce qu'avait dit Michel-Ange, quand il vit la *Danaé* du Titien, qu'il la fit dans Rome du temps de Paul III : que si ces hommes-là (parlant des Vénitiens) eussent su dessiner, l'on ne regarderait pas leurs ouvrages à eux, mais aussi qu'il n'y avait qu'à Rome où il y eût une colonne Trajane. L'on est retourné après à parler de Vannestat et le Cavalier a dit qu'il avait vu de lui de belles choses, et qu'il était capable de servir. M. Colbert a dit qu'il aurait donc fallu lui donner des dessins. J'ai dit qu'il avait beaucoup d'invention. Il a reparti qu'il ne savait donc à quoi il avait pensé, quand il avait fait quelques ouvrages qu'il avait vus de lui. Le Cavalier a répété que ce qu'il avait vu de lui était beau; qu'à la vérité, c'étaient petites choses; pour le grand qu'il ne savait que dire.

Reparlant encore ensuite de cette colonne Trajane qui est demeurée en pied et comment les barbares l'avaient laissée, le Cavalier a dit qu'il croyait que ç'a été la difficulté qu'il y avait de la ruiner qui l'avait conservée; qu'ils ruinaient les choses qui se trouvaient à la portée de leur main, comme ils avaient fait quelque partie du piédestal, entre autres les aigles qui sont aux angles du socle et quelques autres ornements, que le reste était trop élevé pour y atteindre, et qu'il eût fallu construire des machines pour

1. De la beauté de la colonne Trajane. — 2. D'en faire mouler.

cet effet. De cela il a passé à dire quelque chose du frontispice de Néron[1] qui avait été achevé de ruiner dans ce siècle-ci; qu'il y avait des pièces de pierre dans cet édifice, qui avaient 5 ou 6 toises cubes; ce qui est encore plus étonnant, c'est qu'on ne peut à présent s'imaginer avec quelles machines ils pouvaient les élever.

J'ai dit que le nombre infini d'esclaves qu'ils avaient leur donnait moyen de faire des choses qui nous semblent prodigieuses. J'ai allégué le pont du Gard, dont partie des arches ne sont composées que de trois pierres, celle de la clef et les deux qui posent sur les impostes. M. Colbert a dit que, si la paix dure douze ou quinze ans, il espère que nous ferons des choses aussi étonnantes. Après cela, il s'est levé et a dit qu'il s'en allait au Louvre pour savoir l'heure que M. le Cavalier pourrait prendre congé du Roi, qu'il attendît et qu'il le reviendrait prendre. Et de fait, à une heure de là, il est revenu et l'a mené chez le Roi, l'a fait entrer par le cabinet. Paule, Mathie, Jules et l'abbé Butti et moi y étions aussi. Il a trouvé le Roi dans sa chambre près de la fenêtre, y ayant le dos tourné. M. de Saint-Aignan était auprès de Sa Majesté. Le Cavalier présenté par M. Colbert s'est avancé et a fait son compliment au Roi, et puis lui a fait une profonde inclination; le Roi s'inclinant aussi pour lui répondre, baissé qu'il était, lui a parlé obligeamment à ce qui a paru et lui a donné des marques de grande estime. En se retirant, comme il a vu son fils et les autres, il s'est avancé derechef et les a présentés à Sa Majesté. Ils lui ont fait la révérence. Le Roi a dit au signor Mathie qu'il fallait qu'il revînt bientôt. Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'il n'allait que pour revenir avec sa femme, et qu'il serait ici au commencement de février. Et après que les siens ont eu pris congé du Roi, il a ajouté qu'il avait encore à rendre grâce à Sa Majesté de m'avoir [mis] auprès de lui; qu'il m'avait trouvé si intelligent dans tous les arts qu'il professait qu'il en avait été étonné. Le Roi lui a dit qu'aussi était-ce pour cela qu'il m'avait choisi pour cet emploi. De là M. Colbert a fait rentrer le Cavalier avec lui dans le cabinet du Roi, et a entré, lui, dans la chambre de la Reine pour savoir si elle était en état d'être vue. Il est demeuré là quelque temps, puis a fait entrer le Cavalier, qui est entré dans la chambre de parade, et de là dans la petite chambre où il a pris congé de la Reine, qui n'était encore qu'en peignoir. Elle l'a reçu avec bonté et affection. Mmes de Montausier et maréchale de la Mothe[2] lui ont fait beaucoup de civilités, et lui ont dit qu'elles eussent été ravies qu'il eût fait aussi le buste de la Reine et de M. le Dauphin. Il leur a dit que son fils avait fait un ouvrage que la Reine pouvait considérer souvent, et pour la pensée dévote et pour présenter à son imagination un bel objet d'un enfant. Mme de Montausier m'a prié de témoigner au Cavalier le regret qu'elle a de ne lui avoir rendu aucun service. Mme la maréchale de la Mothe m'a fait la même prière. Cela fait, M. Colbert lui a dit d'attendre, qu'il allait lui faire voir les pierreries de la couronne. « Véritablement, a dit le Cavalier, M. le légat m'avait recommandé de ne retourner pas à Rome sans demander à les voir. » A quelque temps de là,

1. Les magnifiques colonnes, restes du temple qui se trouvait sur le Forum de Néron.

2. Louise de Prie, femme du maréchal de la Mothe-Houdancourt, morte en 1709 à quatre-vingt-cinq ans.

un valet de chambre a porté une toilette dans laquelle était un baudrier avec une épée du Roi, tous couverts, l'un et l'autre, de diamants de grand prix, que M. Colbert a fait voir. Après l'on a apporté la cassette où sont les pierreries de la couronne avec les clefs, que Mme de Béthune [1] a fait consigner entre les mains de M. Colbert, qui a ouvert la cassette et a ôté de leurs étuis toutes les pièces l'une après l'autre, a fait apporter une table et les a mises dessus arrangées, particulièrement celles qui servent à parer la Reine, dont il y en a une quantité infinie soit de chaînes, de bouquets de diamants, de nœuds de galants [2], de pendants d'oreilles, de poinçons [3], de montres, les unes de rubis, d'émeraudes, d'hyacinthes, d'opales, et encore d'autres composées de toutes ces pierres de couleurs mélangées les unes avec les autres, ce qui faisait tout étalé sur une même table l'aspect le plus riche et le plus agréable qu'on se puisse imaginer. L'on a mis à part quelques chaînes et autres ornements d'émeraudes, que la Reine a apportés d'Espagne venant en France. Il y en avait tant et de si différentes formes et grandeurs, sans compter les perles, soit pour colliers, soit pour bracelets et pendants d'oreilles, que les yeux en étaient lassés. Au sujet de ces émeraudes le Cavalier a dit en riant qu'il ne s'étonnait pas [que la Reine] n'eût apporté que de ces pierreries : *perchè*, a-t-il dit, *gli Spagnuoli stanno adesso al verde* [4]. L'abbé a dit que Dieu ne pouvait pas faire qu'un pauvre homme eût tout cela. Le Cavalier a dit après : *Si potrebbe far con questo a sassate* [5]. Cela vu, M. Colbert a ouvert ensuite une boîte longue où sont les plus grandes pièces parmi lesquelles il a dit qu'il y en avait quatorze que M. le cardinal Mazarin avait données. Après, l'on a vu le *miroir de Portugal* et le grand Sanci, qui sont les deux plus fameuses pierres de l'Europe. Le Sanci est en forme de poire et n'est tenu que d'un filet d'or, qui l'entoure en sa longueur. Cela vu, M. Colbert a tout remis de sa propre main dans chacun étui et les étuis dans la cassette, qui a été remise à Mme de Béthune. Ensuite l'on est descendu chez la Reine mère. Le Cavalier lui a fait ses compliments. Entre autres choses, il lui a dit qu'il avait vu la coupe du Val-de-Grâce qui réussissait fort bien; qu'il espérait que, comme Dieu ne faisait point de grâces à demi, ayant tiré Sa Majesté de l'extrémité où elle avait été, il voudrait encore lui donner assez de santé pour pouvoir jouir de ce bel ouvrage. La Reine lui répondant et jugeant qu'il ne l'entendait pas m'a appelé pour servir d interprète, et lui dire qu'elle était extrêmement aise que l'ouvrage du Val-de-Grâce lui eût plu, et qu'elle recevait avec joie son bon augure. Il a ajouté que la France était bien obligée à Sa Majesté de lui avoir donné les enfants qu'elle a eus, que le Roi était un prince d'un esprit si étendu qu'il ne lui avait jamais rien ouï dire que dans une justesse admirable touchant les arts

1. Anne-Marie de Beauvillier, veuve depuis le 24 septembre d'Hippolyte, comte de Béthune, dame d'atours de la reine mère, morte en 1688 à soixante-dix-huit ans.

2. « On appelle galants, dit le *Dictionnaire de Trévoux*, des nœuds de rubans qui servent à orner l'habit ou la tête des femmes. »

3. *Poinçon*, aiguille de tête.

4. « Parce que les Espagnols sont maintenant au vert. » *Esser al verde* est une expression proverbiale qui signifie être réduit à l'extrémité. Bernin, en faisant cette méchante plaisanterie, oubliait qu'il parlait à la fille de Philippe IV.

5. « On pourrait avec cela se battre à coups de pierres. »

qu'il professait, desquels Sa Majesté ne pouvait parler que par un excellent sens naturel; qu'il jugeait ce que ce pouvait être, quand il s'agissait de gouvernement et d'administration de ses affaires, qui était la profession des rois. La Reine a dit qu'il était vrai.

J'ai dit à Monsieur, qui était là, que le Cavalier devait aller recevoir ses commandements et ceux de Madame. Il l'avait déjà vu en entrant et l'avait remercié du dessin qu'il lui avait fait. S. A. R. a dit qu'il pouvait prendre là congé d'elle et de Madame aussi; ce qu'il a fait. Cependant la Reine a commandé qu'on lui fît voir aussi ses pierreries, et a dit qu'elles n'étaient pas si belles que celles de la couronne, ni en si grande quantité, mais qu'il y avait pourtant de belles choses. Mme de Navailles[1] a apporté la cassette et l'on s'est retiré proche d'une fenêtre. Cependant le Roi est venu qui a aidé lui-même à les montrer. Après que le Cavalier les a eu vues et admirées, il a dit qu'à voir ces pierreries et celles de la couronne il avait eu un plaisir tout pur, et sans désirer aucune de ces choses, qu'on peut [dire] des chefs-d'œuvre de la nature, ce qui n'arrivait pas quand il voyait de ces belles statues grecques, pour ce que le plaisir de les voir était mêlé du regret de se voir si éloigné de l'excellence où ces grands hommes étaient arrivés dans l'art qu'il professait. Cette pensée a plu au Roi qui l'a fait remarquer à ceux qui étaient là. Après, Sa Majesté s'est retirée dans les bains de la Reine. Le Cavalier ayant accompagné M. Colbert à son carrosse, nous sommes montés dans celui du Roi et venus au palais Mazarin. Nous y avons trouvé le trésorier des bâtiments, MM. du Metz et Perrault. Ils ont donné au Cavalier deux brevets du Roi : l'un pour lui de 2,000 écus de pension, et l'autre pour le seigneur Paule de 400 écus aussi de pension; au signor Mathie ils ont donné un écrit de M. Colbert portant assurance que le Roi lui donnait 4,000 écus par an durant tout le temps qu'il servirait à la conduite du Louvre pour l'exécution des dessins du Cavalier. Avec cela, il y avait sur la table nombre de bourses arrangées, le Roi donnant au Cavalier 3,000 pistoles[2], 2,000 écus pour son fils, 2,000 écus à Mathie, 400 écus au seigneur Jules, 800 l. à Cosimo, camérier du Cavalier, 300 écus à Pietro qui a traduit les devis et qui est au signor Mathie, et 500 liv. à chacun des estafiers du Cavalier et de son fils. Ils ont donné leurs quittances. Après, le trésorier a offert de compter l'argent, ce que le Cavalier n'a pas voulu. Il a arrêté M. du Metz à dîner, et M. Perrault s'en est retourné avec le trésorier. Après dîner, M. le Nonce est venu, qui a été quelque temps en particulier avec le Cavalier. Après, étant sorti, je l'ai mené aux Jésuites de la rue Saint-Antoine où nous avons trouvé une personne de la part de M. Perrault. Pendant que le Cavalier a fait sa prière, il s'est assemblé quatre ou cinq des pères, qui lui ont exposé ce que l'on veut faire pour l'ornement de l'autel où est la sépulture de M. le Prince défunt; qui est, au lieu du tableau qui y est, d'y mettre une grande table de marbre noir, au-devant un crucifix de bronze et un saint François-Xavier, des colonnes de marbre aux deux côtés, avec des chapitaux de bronze. Avec le défaut qu'il se noircissait, s'il n'était doré, [il leur a dit] qu'il leur conseillait de faire dorer ce qu'ils feraient faire de bronze pour le

1. Suzanne de Baudéan, femme de Philippe, duc de Navailles, morte en 1700.

2. « Onze mille écus en trois mille louis d'or effectifs », dit la *Gazette* du 24 octobre

rendre plus riche. Il a conseillé dans la frise qui est pauvre et sans ornements, contre la nature de son nom [1], d'y introduire des instruments qui ont servi à la Passion. L'on lui a demandé s'il serait convenable de mettre des confessionnaux aux deux côtés de l'autel. Il a dit que, dans l'angle, l'on pouvait y en mettre, les faisant avec proportion et non pas avec une grandeur excessive comme le sont ceux qui sont à l'opposite. Les PP. lui ont dit que tout le monde trouvait la situation de leur autel trop basse. L'ayant sur cela considéré assez longtemps, il a dit que l'autel où se fait le sacrifice n'est pas trop bas, mais que c'était la composition de l'autel qui faisait dire qu'il l'était trop, mais que le mal était incurable. Je leur ai dit qu'il y avait vingt ans que je leur donnai avis qu'ils gâtaient leur église à force de la remplir des vilains ornements qu'on y voit, mais qu'ils avaient alors un père de Rans [2], un frère Pierre et un Flamand qu'ils tenaient pour des oracles d'architecture, qui ont gâté ce beau vaisseau; qu'ils me répondirent alors que le nombre des gens sans connaissance était plus grand que celui des habiles, qu'il fallait plaire à la multitude qui aime les choses ornées de la sorte. Ils ont ajouté que, quand M. le cardinal de Richelieu y entra la première fois, il trouva cela beau. Je leur ai dit qu'il avait été un très grand ministre, mais qu'il s'entendait peu en architecture; qu'il fallait croire ceux qui avaient de la connaissance; qu'ils voyaient comme le Noviciat, dont M. Desnoyers et mes frères et moi par ses ordres avaient pris le soin, a eu enfin l'approbation d'un chacun et que leur église ne l'avait eue de personne. Ils en sont demeurés d'accord. Le Cavalier leur a dit qu'il se plaindra au P. Oliva, leur général, qu'il a été visité en France de tous, hormis de ceux de son ordre. Je leur ai dit que le premier soin du Cavalier avait été de voir toutes leurs maisons de Paris dès en arrivant. Après il a ajouté : « Je vous demande en congrégation un *Ave Maria* pour moi », ce qu'ils ont promis et le P. Annat [3] aussi, qui est arrivé sur la fin.

Au sortir des Jésuites, le Cavalier est allé chez l'ambassadeur de Venise, qui lui a fait cent civilités, et de trois paroles l'une était : *Caro mio Cavaliere, Cavaliere mio gentile*. Après avoir demeuré une demi-heure avec lui en conversation, il l'a reconduit jusqu'au bas du degré, quelques instances qu'il ait faites pour l'en empêcher, lui alléguant sa qualité. Il a répondu que la République le lui pardonnerait, que c'était comme son ami ce qu'il en faisait. De là nous sommes allés chez M. de Lionne où nous n'avons trouvé que Madame. Elle lui a demandé encore quelques avis touchant son vestibule où elle a fait fermer deux portes. Il lui a dit qu'on y pouvait faire quelques ornements comme elle le désirait. Prenant congé d'elle, elle l'a embrassé deux fois à la française, et après je l'ai ramené chez lui.

(La fin prochainement.) LUDOVIC LALANNE.

1. En italien, *frisare* signifie orner.
2. Le P. François Derrand, né en 1588 dans le pays messin, mort à Agde en 1644.
3. François Annat, jésuite, confesseur de Louis XIV, né en 1590, mort en 1670

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. IMP. CHARAIRE ET FILS.





L'EXPOSITION D'EUGÈNE DELACROIX

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



« Le Poussin a attendu deux cent cinquante ans cette fameuse souscription à sa statue, laquelle, je crois, n'existe pas encore grâce à l'insuffisance des fonds. S'il eût brûlé seulement deux villages, il n'eût pas attendu aussi longtemps », écrivait Delacroix quelques années avant sa mort (31 décembre 1858)[1]. L'équitable avenir, qui, sans se presser, finit toujours par payer ses dettes, aura moins tardé, en somme, à s'acquitter envers le peintre des *Croisés;* mais il avait à effacer ici de plus cruelles injustices et devait au grand artiste méconnu une éclatante réparation. S'il est vrai que les iniquités des pères pèsent sur les enfants « jusqu'à la troisième et quatrième génération », nous n'avons pas seulement à rendre hommage au Maître le plus glorieux de l'École française; il nous faut encore, au nom de nos prédécesseurs, faire humblement amende honorable et « retirer » définitivement toutes leurs sottises et toutes leurs injures.

1. Voir la précieuse *Correspondance* publiée par M. Philippe Burty, t. II, p. 193.

« Fou », « sauvage tatoué », « faiseur de farfouillades », halluciné qui peint « avec un balai ivre », voilà, entre cent autres, quelques-unes des épithètes que — sans vouloir les effacer de l'histoire! — nous avons le devoir de rétracter aujourd'hui. Les plus polis, comme Delescluze, blâmaient dans les ouvrages de l'hérétique novateur « des scènes sans clarté où l'imitation du naturel exclut sans cesse les convenances du goût ». — « Voilà trente ans que je suis livré aux bêtes », disait-il tristement à Théophile Sylvestre, un jour qu'entré incognito dans la salle des ventes de la rue des Jeûneurs, il entendait les réflexions du public devant son *Hamlet*.

Élevons-lui donc un monument expiatoire[1], mais avant tout, prouvons, par notre respect intelligent de son œuvre, que notre hommage n'est pas une vaine cérémonie. Au lieu de le reléguer dans les cambuses du Musée de marine, étuves insalubres à peine bonnes à loger les pires Bolonais, réservons-lui une place d'honneur; mettons ses tableaux à l'abri des chances de destruction; exposons-les en bon jour, et dans la même salle; tout en haut, alignons aux murs les grandes machines des élèves de David, afin que d'un seul regard le visiteur puisse mesurer la grandeur de l'homme et la profondeur de l'ornière d'où il retira l'art français.

Pour ceux qui n'ont pu voir qu'aux bras de leur nourrice cette mémorable exposition de 1855 qui fut la première revanche de Delacroix, l'œuvre aujourd'hui rassemblé à l'École des beaux-arts est riche en surprises et en enseignements. Nous sentons bien vite, dès le seuil franchi, que nous entrons dans un monde très différent de celui où l'art d'aujourd'hui nous a habitués à vivre; mais nous n'avons pourtant besoin d'aucune érudition pour nous y retrouver. Une fièvre d'admiration nous gagne lentement; il se dégage de chacun de ces cadres on ne sait quels effluves magnétiques, quels

1. Quelques personnes ont cru voir dans une phrase du testament de Delacroix une insurmontable objection à tout projet de statue. Il nous paraît cependant indubitable qu'en écrivant : « Après ma mort, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par le moulage, soit par dessin ou photographie; je le défends expressément », le maître a simplement voulu empêcher qu'on ne représentât son visage dans l'immobilité et la déformation de la mort. De même qu'il avait voulu mourir seul et écarter tout témoin de son agonie, il prenait ses précautions contre les curiosités indiscrètes, qu'il considérait comme des profanations. On reconnaît là sa discrétion à la Mérimée ou à la Stendahl, sa réserve un peu hautaine et d'une distinction suprême. Il fut toute sa vie, et jusqu'après sa mort, très méticuleux sur les questions de « tenue » et partisan d'un certain « dandysme ». Nous ne croyons pas qu'il eût refusé une statue, s'il eût pu prévoir que la postérité, pour laquelle il se déclarait « plein de respect », la lui élèverait un jour.

accents passionnément persuasifs; en dépit des différences de mode et de quelques tournures vieillies, l'éternelle et poignante éloquence dont ils sont remplis fait encore tressaillir nos cœurs.

Aussi, quand M. Paul Mantz, le maître le plus digne assurément d'écrire ce chapitre d'une glorieuse histoire, vient nous souhaiter de trouver « dans l'art de demain des joies et des émotions pareilles à



LION ET TORTUE, DESSIN D'EUGÈNE DELACROIX.

(Collection du baron de l'Aage.)

celles dont furent enivrés aux jours lointains de leur jeunesse [1] » les témoins de ces grandes journées, nous sentons-nous envahir par une mélancolie inavouée. Nous croyons surprendre, dans ces vœux charitables, une ironique sympathie, et, sans vouloir désespérer de notre temps qui a aussi quelque chose à dire et finira bien par trouver son *porte-parole*, nous nous retournons avec des regards d'envie vers ce passé héroïque, tout bruissant de clameurs de bataille et de chants de triomphe. Ceux qui ont vu cette aurore gardent au front et dans l'âme un rayon que nous n'avons pas.

Les vaillants de dix-huit cent trente,
Je les revois tels que jadis.
Comme les pirates d'Otrante,
Nous étions cent, nous sommes dix,

1. Préface du *Catalogue de l'exposition d'Eugène Delacroix*.

soupirait Théophile Gautier dans son *Château du Souvenir;* et frémissant à ces visions amies, une à une évoquées, il s'écriait :

Le présent entre dans ma chambre
Et me dit en vain d'oublier!

Nous gardons, nous aussi, le souvenir et comme un vague frémissement de ces luttes, où nous n'avons point eu de part; nous leur devons la liberté. Le romantisme, mort depuis longtemps, n'a jamais pesé sur nous, comme le *classicisme* sur nos prédécesseurs; il ne nous a pas légué d'esthétique dogmatique et étroite; il ne s'est pas figé en formules inexorables; il n'a pas prétendu nous asservir après nous avoir libérés. Aussi ne nous sommes-nous jamais révoltés contre lui; nous ne l'avons pas conspué; nous ne lui avons pas crié, comme Célestin Nanteuil aux académiciens : « A la guillotine les genoux! » ou, comme Hernani à Ruy Gomez de Silva :

Vieillard, va-t-en donner mesure au fossoyeur!

Nous lui avons gardé, — même aux heures où nous avons pu paraître le plus embarrassés de la liberté reconquise — nous lui avons gardé une reconnaissance attendrie.

Certes, Delacroix fut beaucoup plus qu'un simple romantique; mais il est aussi impossible de l'isoler de son milieu que de détacher de leur fond de paysage et de l'atmosphère ambiante les figures de ses tableaux. Jamais artiste ne fut à un plus haut degré l'interprète de l'âme de sa génération : il faut l'y replacer par la pensée pour mesurer la portée de son action et comprendre l'opposition féroce qu'il rencontra chez les uns, l'enthousiasme délirant, quelquefois systématique ou inintelligent, qu'il excita chez les autres. Ses adeptes forcenés lui firent sans doute plus d'une fois dire ce qu'il n'avait jamais pensé, et purent se réclamer de lui pour des buts qu'il ne s'était pas proposés. Comme ce rapin légendaire qui, à la première d'*Hernani* avait entendu : « Vieil as de pique, il l'aime! » (au lieu de « vieillard stupide ») et prétendait imposer son enthousiasme à ses voisins, peut-être même sa version au poète, plus d'un partisan de Delacroix aurait, avec les meilleures intentions du monde, compromis ou du moins agacé son maître. Son caractère, d'ailleurs, ne le destinait pas plus à devenir chef de secte que sa méthode chef d'école; avec sa réserve voulue et sa froideur aristocratique, il devait redouter les exigences d'un parti et avoir en horreur la « queue » inévitable qui le complète quand elle ne le compose pas exclusivement; il ne s'est



CAVALIER ARABE, DESSIN D'EUGÈNE DELACROIX

(Collection du baron de l'Aage.)

pas fait faute de railler souvent le « romantisme ». — Et pourtant il fut, par la force des choses sinon par sa volonté, le chef désigné et acclamé de tous ceux qui, vers 1820, levèrent l'étendard de la révolte contre la tyrannie de David, s'armèrent de leurs palettes comme d'un bouclier truculent pour bousculer les mannequins académiques, et déclarèrent à grands cris que les dogmes orthodoxes professés dans les caves de l'Institut n'étaient — ce sont ses expressions, citées par George Sand — que des « blagues d'eunuques ».

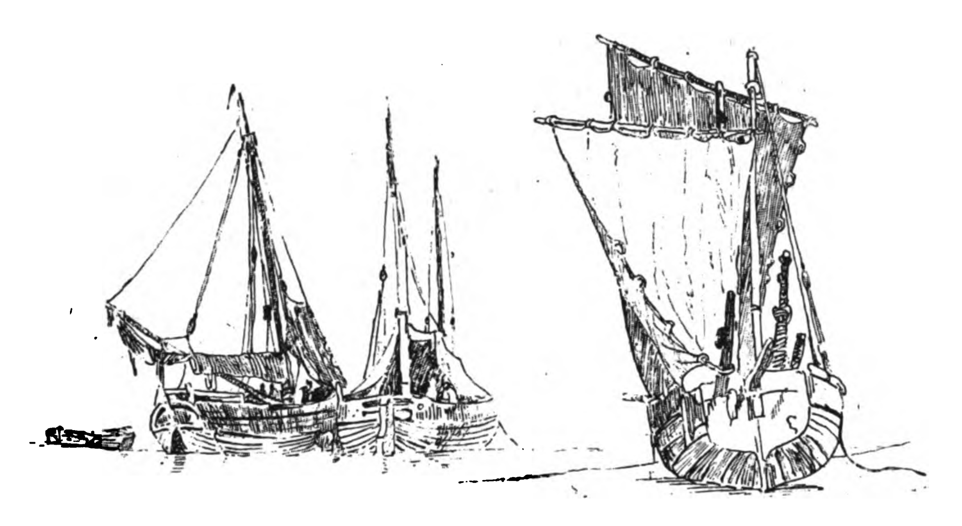
Il n'est pas facile de définir le mouvement très complexe qui a pris dans l'histoire le nom de romantisme. On en a beaucoup disserté, depuis les *Lettres de Dupuis et Cottonet*, sans éclaircir complètement la question. Réduit à ses éléments essentiels, il paraît bien avoir été d'abord une réaction violente contre les formes vieillies et l'esthétique étouffante d'un art qui avait mis le Beau en recettes et bornait l'effort de l'artiste à l'imitation fatalement stérile d'une antiquité, d'ailleurs très mal comprise, pour ne pas dire absolument méconnue. « Il n'est que trop vrai, écrivait encore M. Ingres en 1863, il n'est que trop vrai que la France depuis plus de trente ans est travaillée du fléau que l'on nomme romantisme, qui détruit et corrompt le goût de l'art antique que notre grand et célèbre maître David avait fait renaître dans ses admirables ouvrages et que depuis on a tant outragé[1]. » — Delacroix, qui resta toujours très classique dans ses goûts littéraires et ne renia jamais l'antiquité, prétendait seulement que, pour la connaître, il fallait s'adresser à une autre école que celle de David. Il s'est souvent expliqué sur ce point, et dans son *Étude sur Prud'hon*, il écrivait très justement : « Ce qui caractérise l'antique, c'est l'ampleur savante des formes combinée avec le sentiment de la vie, c'est la largeur des plans et la grâce de l'ensemble. Le véritable esprit de l'antique ne consiste pas à donner à toute figure isolée l'apparence d'une statue; ce même esprit ne consiste pas davantage dans la disposition en bas-relief quand il s'agit de rendre une scène composée de plusieurs figures. »

On a fini par convenir que la beauté tout entière n'est pas contenue dans l'*Apollon du Belvédère* — que les rapins de 1830 appelaient irrespectueusement un « navet ratissé »; on s'est résigné à reconnaître plusieurs sortes de beautés et des idéals changeant avec les civilisations, les époques et les milieux. Cette vérité devenue aujour-

1. *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts adressé au maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts*, par M. Ingres, sénateur, membre de l'Institut, page 4.



d'hui un lieu commun fut entrevue par le romantisme : « Il y a autant de beautés que de manières habituelles de chercher le bonheur », disait Stendahl; toutes les formes d'art sont légitimes qui expriment une façon de comprendre ou de rêver la vie. « Cette fameuse *beauté suprême*, écrivait Delacroix, est au dire de tout le monde le but des arts; si c'est là l'unique but, que deviennent les gens comme Rubens, comme Rembrandt?... » Et il ajoutait : « Nos maîtres, pour donner de l'*idéal* à une tête d'Égyptien, la rapprochent du profil d'Antinoüs...



MARINE, ÉTUDE A LA PLUME, PAR EUGÈNE DELACROIX.
(Collection de M. A. Robaut.)

Les têtes de Girodet sont un exemple divertissant de ce principe : ces diables de nez crochus, de nez retroussés que fabrique la nature, le mettent au désespoir. » Il aimait à citer ce vers de la Fontaine :

> Comme me voilà fait! — Comme doit être un ours.
> Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre?

On était las, à la fin, de copier le profil d'Antinoüs; on commençait à s'apercevoir que la contemplation d'un tableau de Girodet était décidément stérile.

Mais ce ne fut là qu'une des causes du mouvement romantique. Au fond, il fut suscité par les sentiments nouveaux qui, après la Révolution et les guerres de l'Empire, après Austerlitz, Waterloo et Sainte-Hélène, bouillonnèrent dans tous les jeunes cœurs. Les âmes, profondément remuées par les événements prodigieux qui venaient de transformer le monde, renouvelées par l'apport alors tout nouveau

des littératures étrangères que les voyages des armées à travers l'Europe et la rentrée des émigrés avaient introduites chez nous, agitées et troublées par les espérances et les ambitions que les idées libérales d'un côté, de l'autre les doctrines démocratiques et égalitaires ouvraient aux jeunes imaginations, ne purent plus trouver dans les froides allégories et les formes fossiles, où l'art avait puisé jusqu'alors, un intérêt et un aliment suffisants. A cette jeunesse soucieuse, dont parle Musset dans ses *Confessions d'un enfant du siècle*, qui venait de « s'asseoir sur un monde en ruines », à ces enfants « conçus entre deux batailles », pleins de force et d'audace, fils de l'Empire et petits-fils de la Révolution, il fallait autre chose que les vieilleries des classiques du temps.

« C'est une horloge qui marque midi à quatre heures, écrivait Stendahl : c'est une poésie faite pour le peuple qui à Fontenoy disait, chapeau bas, à la colonne anglaise : — Messieurs, tirez les premiers. Et l'on veut que cette poésie plaise à un Français qui fut de la retraite de Moscou ! » — Elle ne pouvait plaire davantage aux fils de ces Français. Un « inexprimable sentiment de malaise », une inquiète mélancolie fermentait dans cette jeunesse, chez « ces enfants, gouttes d'un sang brûlant ». Eugène Delacroix, qui, selon sa propre expression, portait dans le cœur « quelque chose de noir à contenter », trouva le mot que tous ceux de son âge attendaient dans une impatience douloureuse. Ce que Gros avait confusément entrevu sans oser l'exprimer, ce que Géricault n'avait eu que le temps d'indiquer d'une main puissante, trop tôt glacée, ce poème moderne de fièvre et de vibrant enthousiasme, ce fut lui qui l'écrivit. Le souffle embrasé qui passa alors sur tant de fronts adolescents fit germer sous le sien toute une floraison d'images et d'idées. Il fut « le peintre » par excellence de cette génération exaltée et privilégiée qui vit l'histoire, la littérature, la poésie, l'art sous toutes ses formes se transformer dans une féconde et nécessaire évolution. Ce rêve de vie exaltée et un peu arbitraire qui s'empara des cœurs de vingt ans, nul ne le rêva plus intense, nul ne l'exprima avec une plus frémissante éloquence.

Un pareil état d'âme est médiocrement propre à la création de la beauté plastique, des corps harmonieux et sains où le libre épanouissement de la santé physique et l'équilibre de la pensée heureuse et sereine se résolvent en une noble eurythmie; il devait fatalement exercer sur les arts du dessin une influence radicale. Il est un art né en quelque sorte de cette conception nouvelle de la vie, c'est la musique moderne; les musiciens, de Beethoven à Berlioz et à Richard Wagner,

resteront en somme les plus grands et les plus *expressifs* artistes du XIXe siècle. Delacroix, âme essentiellement moderne, aimait passionnément la musique, non pas à la manière d'Ingres pour râcler du violon, mais pour y chercher et y puiser des émotions d'une intensité délicieuse ou déchirante : « Elle me pousse aux grandes choses », disait-il, et il a confié à Adolphe Moreau qu'il avait trouvé le mouvement de l'ange porteur de verges dans l'*Héliodore chassé du*



PIETA, DESSIN D'EUGÈNE DELACROIX.
(Collection de M. Geoffroy-Dechaume.)

temple de Saint-Sulpice, pendant que l'orgue jouait le *Dies iræ* — et, pendant les chants religieux du mois de Marie, l'admirable Vierge de la *Pietà* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Il faut remonter à Rembrandt pour trouver une expression aussi poignante de la douleur et de la pitié; c'est comme un cri d'angoisse qui, de la terre saignante, monte vers le ciel bouleversé.

Doué d'une sensibilité si particulière et d'une organisation si vibrante, il n'est pas étonnant que Delacroix ait voué aux poètes une exclusive prédilection. Dès son premier tableau, il se déclare leur disciple, ou plutôt il se révèle leur frère, — et, à la façon dont il les traduit, on sent qu'il ne les lisait pas seulement pour les besoins de

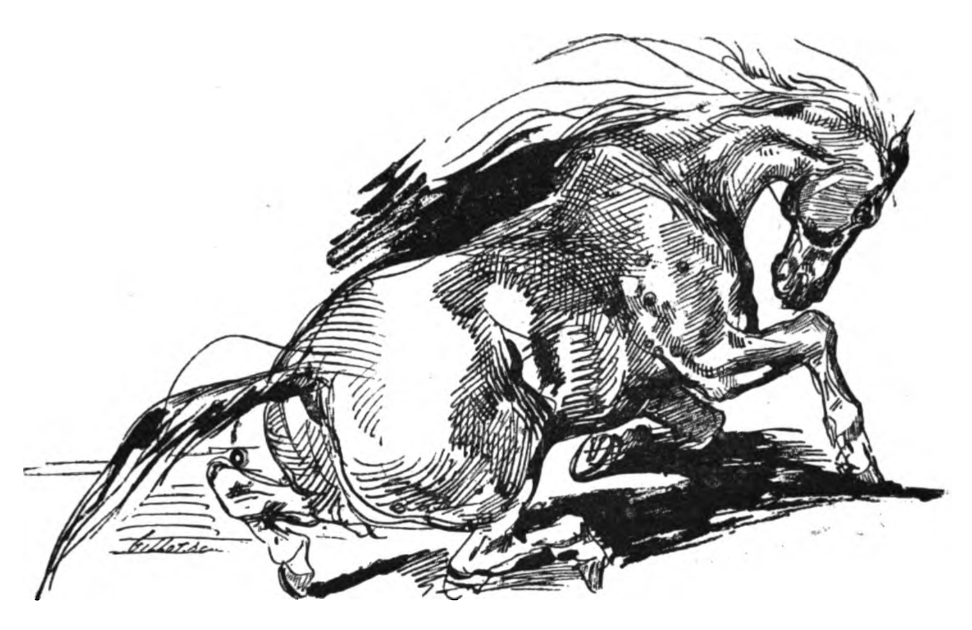
la cause, mais qu'il était pénétré de leur génie et de leur âme, qu'il vivait avec eux et en eux. Sans doute, c'est un fait général, caractéristique du romantisme, que cette invasion des poètes dans les ateliers. Leur influence ne fut pas partout également heureuse ; elle put même devenir à la fin compromettante pour la bonne peinture; mais chez Delacroix il y eut prédestination, communion étroite : il était de la famille et le fit bien voir. « Recueille-toi devant ta peinture et ne pense qu'à Dante!... » écrivait-il sur ses *agenda*, au début de sa vie d'artiste, et il ajoute plus tard, comme un *sursum corda :* « Pense au grand Michel-Ange, nourris-toi de ses grandes et sévères beautés. » N'est-ce pas le cas de dire ici, avec Gœthe, que nos désirs donnent la mesure de nos facultés?

Il s'adresse, par une sympathie instinctive, aux tourmentés et aux souffrants. Dante, Shakespeare, Byron lui sont comme un répertoire familier; il leur emprunte moins des *sujets* qu'il ne se sert d'eux pour exprimer, dans sa langue particulière, les plus intimes angoisses de l'âme humaine; il retrouve en eux l'écho de sa propre pensée comme on retrouve dans ses tableaux, même à l'état d'ébauche, l'interprétation la plus pénétrante et la plus suggestive qui ait jamais été donnée de leur génie. Shakespeare surtout l'a puissamment inspiré : l'incurable mélancolie, l'élégance frêle et triste d'Hamlet, sa rêverie douloureuse et tendre au bord de la tombe de Yorik, la folie furieuse de sa lutte avec Laërte, la tranquille inconscience avec laquelle il pousse du pied le cadavre encore chaud du pauvre et plat radoteur Polonius, l'éveil de l'ambition dans l'âme de Macbeth écoutant rempli d'horreur et d'avide surprise les prédictions des sorcières, l'obsession implacable du remords qui fait errer dans la nuit pleine de gémissements la tremblante lady Macbeth... quel commentaire en donner plus vivant à la fois et plus fidèle que ces petits tableaux où le maître les a évoqués à jamais?

D'un bout à l'autre de son œuvre, qu'il en emprunte le sourire à l'histoire ou à la littérature, à la vie ou au rêve, on se plaint et on souffre. Ses personnages toujours en action passent, rongés d'une sourde inquiétude, d'on ne sait quelle fièvre qui fait trembler leurs contours: *Faust*, *Marguerite*, *Sardanapale*, le *Prisonnier de Chillon*, l'*Évêque de Liège*, le *Giaour*, les *Convulsionnaires*, les *Deux Foscari*, *Marino Faliero*, *Boissy d'Anglas*, le *Pont de Taillebourg*, la *Barricade*, le *Massacre de Scio*, les *Pietà*, les *Calvaires*, *Médée*, *Ophélie*, *Saint Sébastien*, portent la violence ou la douleur, la mélancolie ou la colère. Même quand il s'apaise, on voit passer jusque dans son

sourire l'ombre d'une tristesse prochaine. C'est qu'au fond à travers tout, histoire, légende, poètes, il a tout mis en œuvre pour exprimer, par une transposition d'art d'une originalité et d'une hardiesse incomparables, son âme inquiète et inassouvie.

Il peignit l'*âme*, non pas la *vie* contemporaine. Il écrivait un jour sur ses précieux carnets : « Je me suis senti un désir de peinture du siècle. La vie de Napoléon fourmille de motifs. J'ai lu les vers d'un



ÉTUDE DE CHEVAL, PAR EUGÈNE DELACROIX

(Dessin de la collection de M. Paul Huet.)

M. Belmontet qui, pleins de pathos et de romantique, n'en ont que plus peut-être mis en jeu mon imagination. » Mais ces velléités de peinture du siècle, il ne les suivit pas ; d'ailleurs la manière dont elles s'offraient à son esprit, la forme qu'elles revêtaient, suffiraient à prouver, quand même on n'aurait pas sa *Liberté sur les barricades*, qu'il n'était pas fait pour suivre docilement les données de la vie réelle, de la réalité chaque jour coudoyée, et qu'il ne pouvait nous les rendre que transfigurées, exaltées, embrasées par son ardent génie.

On peut classer les artistes en deux grandes familles ; ceux qui *regardent* la nature, la fouillent, s'intéressant aux détails précis, s'appliquant aux notations minutieuses, et ceux qui s'en *inspirent* :

les réalistes — en dépouillant le mot de toute acception d'école — et les évocateurs. Delacroix est essentiellement un évocateur. Il a certes étudié la nature ; ses carnets de croquis en font foi et son œuvre entier le prouve surabondamment ; mais il s'en est servi comme d'un répertoire de formes et de couleurs, comme d'un dictionnaire, instrument docile de son inspiration. Il la consultait sans cesse, mais à l'heure de la création, devant son chevalet, il n'en pouvait supporter le contact immédiat; il puisait alors à la fois dans sa mémoire et dans son imagination les matériaux qu'il y avait amassés ; il les transformait pour exprimer par leur moyen toutes les nuances du rêve intérieur. « L'influence du modèle rabaisse le peintre, a-t-il écrit : une personne sotte vous assotit. L'homme d'imagination, dans son travail pour élever le modèle jusqu'à l'idéal qu'il a conçu, fait aussi, malgré lui, des pas vers la réalité qui le presse, qu'il a sous l'œil. »

De là, ces libertés, ces déformations tantôt inconscientes, tantôt systématiques qu'il impose à la stricte vérité formelle en vue d'un effet voulu, d'une impression à traduire, d'un caractère essentiel à mettre en relief. Dans le beau portrait d'*Alfred Bruyas* du Musée de Montpellier, il a donné une importance disproportionnée à la main du modèle, — main de malade qui, dans un mouvement d'une grande simplicité mais d'une poignante éloquence, tient un mouchoir. Comme Théophile Sylvestre lui faisait observer les proportions exagérées de cette main, le maître lui répondit : « Vous la trouvez trop forte Eh bien, on la verra mieux! Sûr de mon effet, je n'y retoucherai pas ; je m'épuiserais à la gâter. » De pareilles libertés ne sont permises qu'au génie, mais elles sont pour lui un droit absolu. Qui dira de combien d'*incorrections*, — objet d'horreur et d'abomination pour les respectables calligraphes — est fait le génie des maîtres? « C'est une grande question, écrivait encore Delacroix à propos de Michel-Ange, qui a été beaucoup agitée et qui le sera tant qu'il y aura des esprits calmes et des esprits faciles à exalter, la question de savoir si les défauts déparent une œuvre de génie... ou si la correction donne à une œuvre de médiocre conception un degré de mérite suffisant. » Pour lui, la question est tranchée et nous sommes prêts à répondre aux critiques éminents qui comptent doctement ses « fautes » et lui font la leçon : *Felix, felix culpa!* Tout travail où l'inspiration n'avait pas de part lui était impossible ; il était « agité comme le serpent dans la main de la Pythonisse », et, plus d'une fois, c'est dans une prétendue incorrection qu'il a mis l'aveu le plus persuasif de la sincérité de son émotion et de la puissance de son génie. Il a tout pénétré de sa



LUTTE D'HAMLET ET DE LAËRTES, DESSIN AU CRAYON, PAR EUGÈNE DELACROIX.

(Collection de M. A. Robaut.)

sympathie passionnée; ce que le poète des *Feuilles d'automne* disait en 1831 aux poètes ses frères semble avoir été écrit aussi pour le peintre le plus lyrique qui ait jamais paru :

Si vous avez en vous, ardentes et pressées
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments d'amour, d'ardente passion,
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse
Avec l'autre univers visible qui vous presse.
Mêlez toute votre âme à la création!
Car, ô poètes saints! l'art est le son sublime,
Simple, divers, profond, mystérieux, intime...
Redit par un écho dans toute créature,
Que sous vos doigts puissants exhale la nature.
Cet immense clavier!

Après avoir défini la nature de la sensibilité de Delacroix, il faut vite ajouter qu'il a fait œuvre de *peintre*, non de littérateur, — que tout ce qu'il a dit, il l'a exprimé dans une langue pittoresque et puissante, savante et spontanée, dont il fut l'inventeur et le maître, qui tirait toute son éloquence des ressources de la *peinture*, fécondées bien entendu par le génie de l'artiste. Il faudrait pouvoir entrer ici dans le détail, analyser un à un ses principaux tableaux et montrer par des exemples la richesse et la souplesse, la précision et la virtuosité de cette langue merveilleuse. Mais, outre que ces choses sont terribles à mettre en français, un article ne saurait suffire à un pareil travail; on aurait à peine assez d'un volume. Nous devons donc nous borner à des indications très générales.

Doué d'une âme de poète, il concevait en peintre; il ne faisait pas, comme tant d'autres, des *traductions* plus ou moins laborieuses; l'idée ou l'émotion surgissait en lui, revêtue de sa forme plastique; c'était, si l'on peut ainsi dire, dans son esprit et dans ses yeux une même évocation, une opération simultanée; il pensait en couleur. Ce que le musicien *entend*, ce que le poète *pense*, il le *voyait*. La scène, le drame ou la figure évoqués dans son imagination, lui apparaissaient à l'état de croquis flottant, par grandes masses, dans une sorte de brume ardente où les lumières et les reflets accusaient les reliefs et modelaient les parties. Il n'avait pas à poser des tons sur les formes, après coup, « comme on met de la non pareille sur un gâteau bien cuit », selon la méthode d'Ingres; la couleur n'était pas pour lui une addition; elle constituait la manière d'être du sujet, elle faisait partie intégrante du drame. Tous ceux qui l'ont connu ont

noté, comme lady Eglé Charlemont[1], « ce clignotement chronique de l'œil, enfermé, reculé sous l'orbite, à l'ombre de forts sourcils noirs, qui devait faire continuellement osciller devant le peintre la ligne des objets et ne laisser entrer que les couleurs dans son regard ». — Il y avait dans sa façon de voir, de concevoir et de sentir une corrélation étroite et nécessaire : ceux qui lui reprochent de ne pas *dessiner* n'ont rien compris à la nature de son génie. Nous avons essayé, d'ailleurs, ici même, à propos de l'exposition des *Dessins du siècle*[2], de marquer les traits caractéristiques du *dessin* de Delacroix : nous n'y reviendrons pas. Les reproductions qui accompagnent cet article, et dont quelques-unes sont faites d'après les beaux fac-similés de M. Alfred Robaut, montrent comment le coloriste se révélait déjà chez lui dans le dessinateur et que sous son crayon comme sous son pinceau s'allumait une flamme de vie.

Cette disposition naturelle et physiologique de son œil, — source pour lui de jouissances exquises et de souffrances aiguës, il la cultiva infatigablement. Il eut d'abord l'intuition, il acquit bientôt la science des lois de la couleur; avant qu'on eût définitivement formulé le principe du contraste simultané et du mélange optique, il en avait découvert l'existence et fait l'application. Il en tira pour son œuvre les effets les plus riches et les plus variés.

Charles Blanc a raconté comment, pendant qu'il était occupé à peindre son *Marino Faliero*, un jour qu'il s'escrimait à réveiller les tons d'or des manteaux du doge et des sénateurs, désespéré de voir qu'en dépit des jaunes les plus éclatants ses manteaux restaient ternes, il résolut d'aller au Louvre confier son embarras et demander conseil à un ami bien informé, Rubens. Jenny, qui ne croyait pas si bien choisir, lui amena un *cabriolet* jaune-serin, et Delacroix, au moment d'y monter, s'arrêta court en constatant que les jaunes de la voiture produisaient du violet dans les ombres et s'exaltaient au voisinage de ces violets. Il congédia le cocher et rentra chez lui pour appliquer, sans plus tarder, la découverte.

Dans les articles que la *Gazette* publia après la mort de Delacroix, Charles Blanc a montré, en 1864, tout le parti que l'artiste avait tiré de la connaissance de plus en plus rigoureuse de ces lois. Dans l'impuissance où nous sommes de dire mieux ce qui a été si bien dit, nous nous permettons d'y renvoyer purement et simplement le lecteur, en

1. *Revue de Paris*, 1867.
2. Voir la *Gazette* de mars et avril 1884.

le conviant à faire, pour son propre compte et devant les tableaux du maître, l'expérience à laquelle nous venons de nous livrer nous-même. On reste confondu d'étonnement et d'admiration, en constatant avec quel mélange de précision scientifique et d'inspiration géniale il distribuait sa palette et faisait chanter les tons savamment contrastés ou fraternellement unis. Ce n'est pas qu'il n'ait jamais



ÉTUDE DE TORSE, PAR EUGÈNE DELACROIX.
(Dessin de la collection de M. A. Robaut.)

connu d'hésitation : « Je n'ai pas entrepris de travail, — disait-il au contraire, — qui en un moment donné ne m'ait semblé désespéré. » Mais, à force d'essais, d'expériences et d'observations, il était arrivé à cette sûreté impeccable qui l'a fait appeler par M. Paul Mantz le coloriste *senza errori*.

Grâce à ses fidèles et dociles collaborateurs, MM. Andrieux et Lassale-Bordes, grâce surtout à l'introduction, aux notes et commentaires du catalogue de la vente de M. F. V. (Frédéric Villot) (1865), nous avons, sur les procédés d'Eugène Delacroix et les diverses



ALLÉGORIE DE L'ENVIE, DESSIN D'EUGÈNE DELACROIX.

(Collection de M. A. Sencier.)

phases de son exécution, les détails les plus précis et les plus circonstanciés. La composition de sa palette était pour lui une affaire de grande importance : « Dans la vue seule de la palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace », disait-il. Nous savons quel soin il apportait dans l'acquisition de ses palettes; comment il les préférait en bois clair et légères à la main, d'abord en citronnier, puis en marronnier, bois encore plus léger, plus *demi-teinte ;* comment il les faisait vernir au copal et avec quelle joie il disait, après s'en être à grand'peine procuré une de tous points excellente : « Elle me donne appétit au travail ; les bons outils m'excitent. »

Il est facile de distinguer dans son œuvre l'influence successive de Géricault et de Bonington, puis les révélations de son voyage au Maroc, jusqu'à la formation complète de cette langue si profondément personnelle et savante qu'il se forma pour son usage particulier, non sans avoir beaucoup interrogé Rubens, Rembrandt et surtout Veronèse, dont on relève à dose inégale les conseils plus ou moins directs dans un grand nombre de ses tableaux. Mais comme il avait à exprimer des pensées toutes nouvelles, qu'aucun de ses grands prédécesseurs n'avait pu même entrevoir, il ne prit à chacun d'eux qu'une partie de son vocabulaire et, sous la double pression des exigences de ses sujets et de sa vibrante organisation, il fondit le tout dans une synthèse nouvelle, dans une admirable « rhétorique », si l'on peut ainsi parler, qui aura ajouté à l'histoire de l'art moderne un de ses chapitres les plus originaux et les plus beaux.

Déjà dans l'atelier de Guérin, il s'était aperçu que la « palette de l'école » ne lui suffisait pas. En peignant *Dante et Virgile*, il se sentit, dit-il, fort embarrassé [1] pour rendre les gouttes d'eau qui découlent des figures nues et renversées. C'est en étudiant les sirènes de Rubens dans le *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille* et les dégradations de l'arc-en-ciel, « cette palette de la création », qu'il parvint à en fixer l'effet. Ce fut là son point de départ : il ne cessa jamais d'enrichir d'observations directes, d'études et de recherches ce fonds de connaissances, lentement, laborieusement acquis, mais fécondé par son inspiration ; car on peut enseigner — et tout le monde peut savoir — la grammaire, mais l'école où s'enseignera le génie est encore à fonder.

1. La *Galerie Bruyas*, par A. Bruyas, avec une introduction de Théophile Sylvestre.



Aussi quand on a relevé la série des différents procédés tour à tour mis en œuvre par Delacroix; quand on a vu comment en mêlant du vernis de copal à ses couleurs, il a obtenu cette étonnante réussite du *Combat du Giaour et du Pacha* (1827), véritable morceau d'orfèvrerie, d'un brio d'exécution si enlevé, d'un émail si fin, d'une transparence si cristalline que Delacroix, regrettant plus tard d'avoir perdu la dose exacte de ce mélange, disait « qu'il faudrait tout vernir au copal »; quand on a mesuré la dose exacte de cire vierge qu'il mêla ensuite à ses peintures murales; qu'on a constaté le danger que, pendant une trop longue période de sa vie[1], l'essence de térébenthine et l'emploi des siccatifs fit courir à ses peintures aujourd'hui noircies; qu'on a ainsi noté jour à jour ses recettes et les pratiques de son atelier, — il faut ajouter que, sans l'âme de feu qui mettait en œuvre toute « cette cuisine », elle serait restée inutile et figée, — car ces analyses techniques n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles nous montrent cette âme créatrice en travail et en action.

Elle fut assurément de la race des grands artistes. Eugène Delacroix aura eu toutes les gloires : conspué et proscrit par les puissances établies qui prétendaient lui barrer la route, il entre dans la postérité, comme le représentant inspiré d'une génération, dont le rêve ne fut pas banal ni l'ambition médiocre. Il créa, pour traduire les vagues aspirations et le lyrisme inassouvi de ses contemporains, une langue originale et vibrante, dont la forte éloquence nous révèle, en même temps qu'un grand peintre, un homme d'imagination puissante, de volonté tenace, de conviction profonde, de frémissante sensibilité; — c'est cet homme, ce poète, cet artiste que nous retrouvons en dernière analyse au fond de toutes ses œuvres. Chez aucun autre peintre français, nous n'avons senti, avec plus d'évidence, le divin rayonnement du génie. Ce grand méconnu peut dormir en paix et se reposer de ses longs combats, de son labeur acharné, de ses souffrances, dans ce tombeau qu'il voulut « exactement copié sur l'antique avec des saillies très prononcées ». Voici sa revanche assurée. Quand on voudra, dans quelques jours, accrocher au Louvre cette féerique *Entrée des Croisés à Constantinople*, ses anciens adversaires eux-mêmes ne pourront lui assigner d'autre place que le Salon Carré.

1. Il est remarquable que, dans ses dernières années, il se préoccupait de peindre *clair*. Qu'on voie les petits tableaux, tous datés de 1859 à 1862 et exposés à l'École des beaux-arts sous les numéros 76, 177, 186, 205, 163, 183, 136, etc.

Rendons enfin à sa mémoire un suprême hommage. Que notre admiration pour lui ne soit pas intolérante : ne tombons pas dans l'étroitesse dogmatique contre laquelle il eut à lutter si longtemps; ne disons pas que l'art de Delacroix est l'art tout entier; ne réduisons pas son idéal en formules. Tout ce qui, chez lui, était de pur romantisme et de système a vieilli; reconnaissons-le simplement et, loin d'écraser les nouveaux venus sous ce grand nom et sous cet œuvre, répétons-leur ce mot de Gœthe, qui emprunte à l'exemple de Delacroix une autorité particulièrement persuasive : « Emplissez votre esprit et votre cœur, si larges qu'ils soient, des idées et des sentiments de votre temps. »

ANDRÉ MICHEL.





CORRESPONDANCE INÉDITE

DE

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV



Les origines du prix fondé par La Tour il y a plus d'un siècle et qui s'appelle encore le prix de la demi-figure peinte ou du torse, sont jusqu'ici restées enveloppées d'une certaine obscurité. Les renseignements ne manquent pourtant pas; ils sont à la portée de tous; il suffisait d'aller les chercher où ils se trouvent. Il est assez singulier que personne jusqu'ici n'ait eu l'idée de cette exploration.

Les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture sont remplis de détails d'un très vif intérêt sur la fondation de La Tour, sur les longues négociations qu'elle occasionna

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXI, page 201.

et qui n'aboutirent qu'après huit années. Je vais tâcher de résumer aussi brièvement que possible les faits relatés dans les registres de l'Académie.

La première ouverture officielle est consignée dans le procès-verbal de la séance du 30 mars 1776; mais, antérieurement à cette date, l'artiste avait cru devoir informer de ses intentions le directeur général des Bâtiments; c'était alors le très actif et très éclairé comte d'Angiviller. La lettre[1] de La Tour a le mérite d'entrer dans des développements complets sur l'objet des quatre prix qu'il se propose de fonder. Il va nous expliquer lui-même sur quelles parties de l'art porteront les concours.

Aux Galleries du Louvre, ce 1er février, à 9 heures 1/2 du soir.

Monsieur le Comte,

J'ay été si mortifié de n'avoir pas été averti du jour de votre audiance pour vous y rendre mes hommages, que mon esprit en a battu si fort la campagne que j'ay pris la liberté de vous écrire à ce sujet bien des choses que mon apathie m'a fait jetter au feu. Je ne puis me faire connoitre qu'après l'accomplissement des projets d'utilité publique, puis que ce sont eux qui m'ont forcé de vouloir vivre pour y pouvoir parvenir. Un de ces projets interresse votre goût pour les arts, si le Roi qui vient d'établir plusieurs prix de cent louis pour les élèves des ponts et chaussées veut bien permetre la fondation de quatre prix, et si vous, Monsieur le Comte, voulez bien leur donner votre approbation; ces prix sont pour la perspective, l'anatomie, des desseins très corrects des belles statues anciennes et modernes et des pieds et des mains d'après nature; le quatrième prix seroit pour la vérité de la couleur, en donnant aux élèves une belle tête à peindre trois fois et des deux cotez éclairés et ombrés; cette étude me parolt indispensable pour éviter la manière; la chaire n'a aucun ton entier; tout y est rompu; de sorte qu'il n'y a point d'élève qui ne puisse sentir ses deffauts en voyant la nature au milieu de dix ou douze têtes peintes d'après elle. C'est la leçon la plus utile pour bien apprendre à lire dans la nature, et ses études bien refléchies donneront une facilité à colorer tous les autres objets avec plus de vérité. Pardon de mon griffonage; je finis pour vous prier d'agréer tous mes vœux et le respectueux dévouement avec lequel je suis, Monsieur le Comte, votre très humble et très obéissant serviteur.

De La Tour.

M. d'Angiviller ne se contenta pas de répondre par des félici-

1. La lettre de La Tour n'indique pas l'année; mais la réponse qui s'y trouve jointe porte la date du 4 février 1776. L'objet de la lettre suffirait d'ailleurs, avec les procès-verbaux de l'Académie, pour déterminer sa date précise.



tations banales : « Je connoissois déjà en vous, dit-il, l'artiste célèbre ; mais le projet que vous m'annoncez indique en vous l'excellent citoyen », et il demande à La Tour de vouloir bien venir le trouver à son prochain voyage à Paris pour lui faire connaître plus particulièrement son plan et ses vues.

Probablement, l'administrateur chargé de la surveillance des Académies ne trouva aucune objection à opposer au projet de l'artiste ; car, le 30 mars 1776, les académiciens recevaient la communication officielle des intentions de leur collègue, après qu'elles eurent obtenu, comme le prouve la correspondance qu'on vient de lire, l'approbation du comte d'Angiviller.

Séance tenante, les libéralités de La Tour étaient accueillies avec empressement, et, des quatre prix annoncés dans la lettre du 1er février 1776, trois étaient définitivement acceptés sous le titre de prix d'anatomie, de perspective et de tête peinte. L'affaire fut mise en délibération ; moins d'un mois après, le 27 avril, l'Académie entendait la lecture des « articles convenus avec M. de La Tour pour l'établissement de plusieurs prix propres à exciter l'émulation des élèves que M. de La Tour fonde dans cette Académie, avec la permission accordée par Sa Majesté et l'approbation de M. le comte d'Angiviller ». Les articles furent ratifiés sans observation par les vingt-neuf académiciens présents. A la suite de quelles circonstances ce projet primitif se réduisit-il au prix unique de la demi-figure peinte, je ne saurais le dire. Mais, comme toutes ces négociations sont fort peu connues, comme les clauses de la première convention passée par La Tour avec l'Académie n'ont jamais été mises au jour, on sera peut-être bien aise de trouver ici la teneur même de ces articles.

Voici donc les conditions arrêtées par l'Académie dans sa séance du 27 avril 1776, pour les prix proposés par La Tour [1] :

Séance du samedi 27 avril 1776.

1° Un prix d'anatomie.

Les élèves pourront s'y préparer en dessinant d'abord l'écorché qui est dans l'Académie sous plusieurs aspects. Ensuite ils dessineront ou modelleront une

1. *Procès-verbaux de l'Académie de peinture.* Tome IX, 1775-85. — Il n'est pas inutile de rappeler que ces procès-verbaux font en ce moment l'objet d'une publication dirigée par M. de Montaiglon pour la Société de l'histoire de l'art français. Le sixième volume qui va jusqu'à l'année 1755 vient de paraître. La collection complète se composera de neuf volumes.



figure d'après nature, posée dans une attitude qui ait quelque action, vue par devant et par derrière; enfin ils dessineront ou modeleront cette figure pour la seconde fois, sous ces deux différents aspects, comme si elle étoit écorchée, c'est-à-dire qu'ils y traceront tous les muscles visibles dans leurs fonctions, avec les contractions et extensions exigées par l'attitude; et à ces figures ils mettront les noms des muscles, soit sur les figures mêmes, soit par lettres de renvoy.

Le professeur d'anatomie interrogera entre les concurrents ceux en qui on aura le plus aperçu les connoissances anatomiques, et le prix sera accordé à celui qui aura le mieux rempli ces conditions.

2° Un prix de perspective et d'architecture.

Sur un programme d'une composition d'architecture peu compliquée, les élèves dessineront au trait le plan et l'élévation géométrale de ce programme demandé. Ils en dessineront ensuite le plan de l'élévation perspective, en traçant en lignes ponctuées celles qui auront servi à leur opération pour faire connoitre leur manière d'opérer. Ils finiront par faire un dessin ombré de leur élévation perspective ; le professeur de perspective les interrogera, si on le juge nécessaire, sur la manière dont ils ont procédé et sur la perspective en général. Le prix sera accordé à celui qui paroistra le plus instruit et qui aura le mieux composé et dessiné son morceau.

On ne recevra à ce concours que les élèves déjà connus et qui se trouveront sur la liste de l'Académie, comme peintres, sculpteurs ou graveurs. On n'y admettra non plus que ceux que leur jeunesse peut encore faire regarder comme élèves, et en général, pour éviter la confusion, on n'admettra aux deux prix d'anatomie et de perspective cy dessus énoncés que les élèves qui auront déjà gagné au moins des troisièmes médailles de dessin.

3° Un prix de l'étude d'une tête avec les mains peintes d'après nature sous trois aspects différents.

On choisira, autant qu'il sera possible, un modèle dont la tête ait du caractère et soit en quelque manière propre à entrer dans un tableau d'histoire. Les élèves la peindront sous trois aspects différents, dont l'un la présentera en partie dans l'ombre, afin de les accoutumer à sçavoir rendre les divers tons de la chair dans les parties privées de la lumière directe.

Ils y joindront les mains, peintes aussi dans ces trois vues diverses. Comme ce prix exige que les concurrents soyent avancés dans les études on n'y admettra que ceux qui auront déjà gagné quelques grands prix ou la première médaille de dessin.

M. De La Tour remet à l'Académie la somme de *dix mille livres* pour produire, à 3 0/0, la rente de quatre cents livres par an destinée à être employée à ces prix, et l'Académie se charge de l'exécution de ses intentions.

M. De La Tour désire que, dans le cours de trois années, il y ait toujours deux de ces prix (au choix de l'Académie) dont le concours soit ouvert aux élèves, et que le plus fréquemment ce soit celui de peinture.

Le prix d'anatomie sera de *quatre cents livres*, les frais compris, et pareillement celui de perspective de *quatre cents livres*. Le prix des trois têtes peintes sera, les frais compris, de *huit cents livres*, c'est-à-dire que ces prix seront de la somme restante, les frais prélevés de celle cy-énoncée.

Dans les cas où quelqu'un de ces prix n'aura pu être accordé à cause de la

faiblesse des concurrens, l'Académie sera maîtresse de former de cette somme réservée ou une augmentation de valeur à ces mêmes prix, ou des prix de quelque autre genre, comme de peindre une académie d'après nature, ou de dessiner cor-



PORTRAIT DU PEINTRE SYLVESTRE, PAR LA TOUR

(Pastel du Musée de Saint-Quentin.)

rectement une figure antique sous plusieurs aspects[1], ou enfin tels autres que l'Académie jugera convenables, relativement au progrès et à l'encouragement des élèves.

1. Ces exercices devaient primitivement faire l'objet d'un concours spécial; peut-être l'Académie jugea-t-elle qu'ils rentraient dans les études réglementaires des élèves et vit-elle là une sorte d'empiètement sur les concours trimestriels.

Elle pourra également faire à ces arrangements les changements et améliorations que l'expérience fera juger nécessaires.

Le donateur ne s'en tint pas aux conventions arrêtées en séance académique. Un contrat notarié fut signé, le 25 mai, devant Me Dupré[1], par La Tour et les représentants de l'Académie; le jour même, l'acte approuvé par les commissaires de la Compagnie était ratifié en séance générale. Puis, lecture était donnée d'une lettre de M. d'Angiviller, en date du 15 mai, contenant l'approbation royale de la fondation. Le directeur des Bâtiments y joignait les éloges les plus flatteurs pour l'amour-propre de l'artiste et du donateur. C'est à la suite de cette séance mémorable, et sous l'influence des émotions de la journée, que La Tour adressait au comte d'Angiviller la lettre suivante où se peignent vivement les transports de son cœur impressionnable :

Aux Galleries du Louvre, ce 26 may 1776.

Monsieur le Comte,

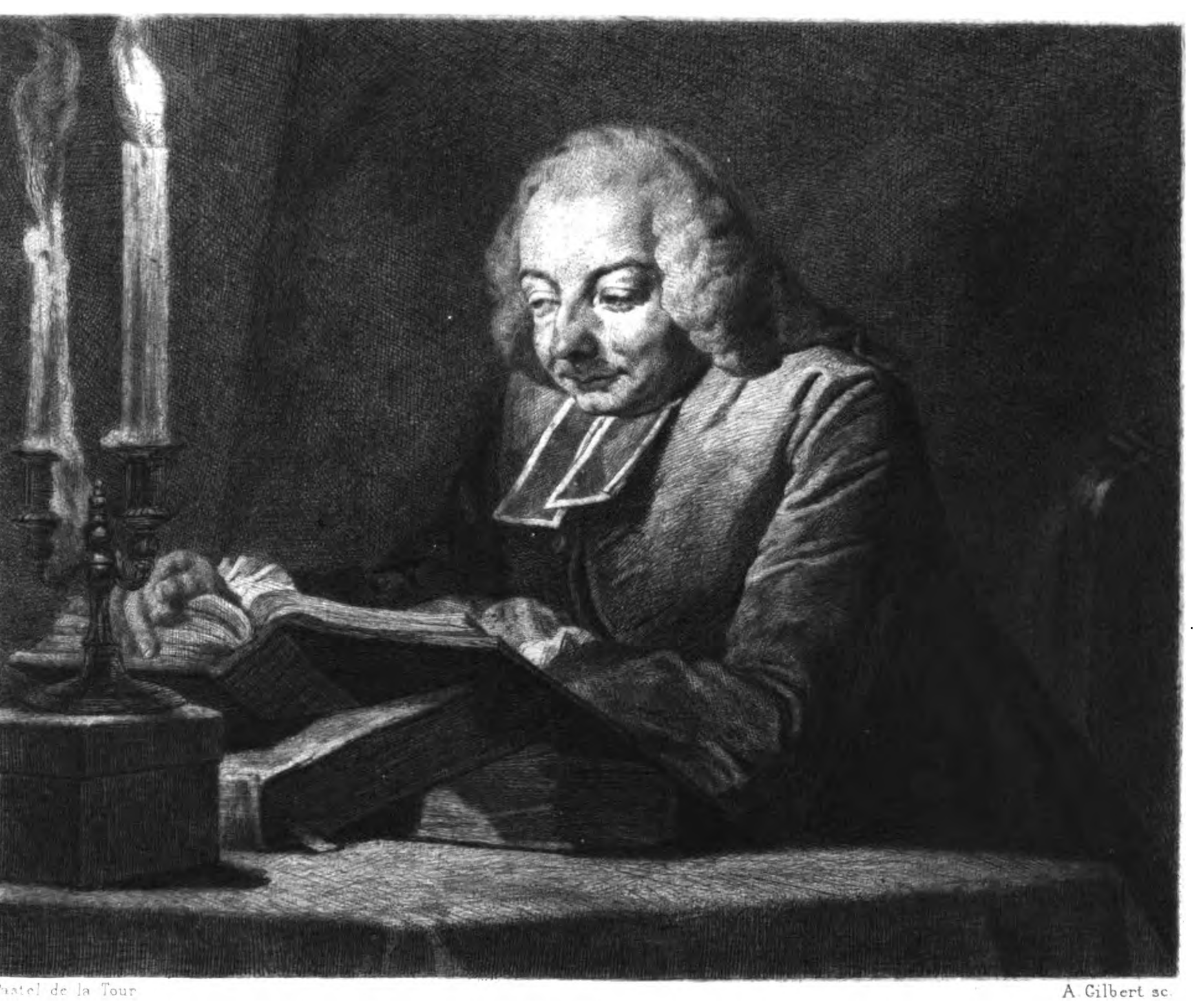
Je suis si ingénieux à me tourmenter pour mes portraits de l'Académie que ma pauvre tête n'est pas en état de metre en ordre mes réflexions sur quelques parties de la peinture dont je me proposais de vous faire hommage dans ma lettre de remerciment sur vos bontez pour moi auprès de Sa Majesté; la reconnoissance dont je suis si vivement pénétré ne veut pas attendre la tranquilité dont j'ay besoin; elle veut éclater. Je cède à son impulsion d'autant plus qu'elle a pris de nouvelles forces en voyant la satisfaction se répandre dans l'assemblée d'hier, à l'Académie, à la lecture que M. Pierre a fait faire de votre lettre; elle est si interressante qu'elle prouve l'excellence du choix de Sa Majesté.

Je suis et seray le reste de mes jours, avec la reconnoissance la plus respectueuse, Monsieur le Comte, votre très humble et très obéissant serviteur.

De La Tour.

Que manquait-il encore à cette fondation pour recevoir son plein et entier effet? L'Académie avait accepté; le Roi approuvait; le notaire avait donné force de loi aux conventions des parties; l'argent était déposé. Comment se fait-il que les jeunes élèves de l'Académie aient attendu pendant huit ans l'effet des généreuses intentions du donateur? Quels qu'aient été les motifs de ce retard, l'affaire en resta là, et il n'en fut plus question. C'est seulement à la séance du 4 septembre 1784 que le « Règlement pour le concours d'une figure

1. Il y a eu simultanément, en 1776, deux notaires du nom de Dupré. Les registres de l'Académie n'indiquant pas le prénom de celui dont il est ici question, l'acte passé devant Me Dupré peut se trouver aujourd'hui soit chez Me Rey, soit dans l'étude de Me Mahot-Delaquerantonnais.



Pastel de la Tour. A. Gilbert sc.

PORTRAIT DE L'ABBÉ HUBERT.
(Musée de Saint-Quentin)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. L. Eudes.

peinte avec deux mains, de grandeur naturelle, prix fondé par M. De La Tour », fut lu et approuvé. Ce programme ou règlement très détaillé est inscrit à la suite de la séance.

A une de ses réunions précédentes, la Compagnie manifestait l'intention de s'occuper enfin des prix fondés par M. De La Tour. La fondation n'avait donc en aucune manière été modifiée. L'Académie s'était engagée à fonder trois prix; elle avait reçu la somme nécessaire pour la distribution de ces récompenses. Pourquoi attendit-elle si longtemps avant de remplir les vœux du donateur? Pourquoi enfin réduisit-elle à un concours unique de demi-figure les divers concours si bien définis dans la convention du 27 avril 1776? A ces questions il nous a été impossible de trouver une réponse satisfaisante.

V

La correspondance du peintre avec M. d'Angiviller ne s'arrêta qu'en 1780 [1]. Comme les précédentes, les lettres qui nous restent à faire connaître prouvent que des rapports sympathiques, presque affectueux, s'étaient établis entre La Tour et le ministre chargé des relations avec les artistes.

On sait que La Tour avait offert à l'Académie, comme morceaux de réception, les portraits au pastel de Jean Restout et de Dumont le Romain. On n'ignore pas, et Mariette nous a laissé un témoignage formel sur ce point, que le peintre, occupé vers la fin de sa vie de mille projets pour le bien des arts et le bonheur de l'humanité, crut avoir découvert un procédé pour fixer le pastel. Il redemanda ses morceaux de réception, prétendant les amener à un point de perfection qui lui donnât toute satisfaction. Le résultat fut déplorable. Les

1. Une lettre de La Tour au mayeur de Saint-Quentin, sur les fondations qu'il voulait créer dans sa ville natale, a été publiée par M. Lecocq en 1875. Cette lettre, qui porte la date du 28 août 1776, faisait partie de la collection Renduel vendue en 1875. Elle a atteint le prix de 120 francs On peut voir aussi la lettre du 2 mars 1778, publiée par MM. Desmaze et Lecocq, sur l'emploi des sommes déjà données pour des fondations charitables à Saint-Quentin. Nous avons rappelé dans le précédent article la longue lettre de l'artiste portant la date du 6 novembre 1770, relative tout entière à la donation faite en sa faveur par l'abbé Hubert, son ami. On trouvera ici la gravure du portrait au pastel de cet abbé Hubert, qui paraît avoir été, non seulement l'ami intime, mais aussi le compagnon de plaisir de La Tour. Ce portrait passe à juste titre pour un des chefs-d'œuvre du petit musée légué à la ville de Saint-Quentin par la famille de l'artiste.

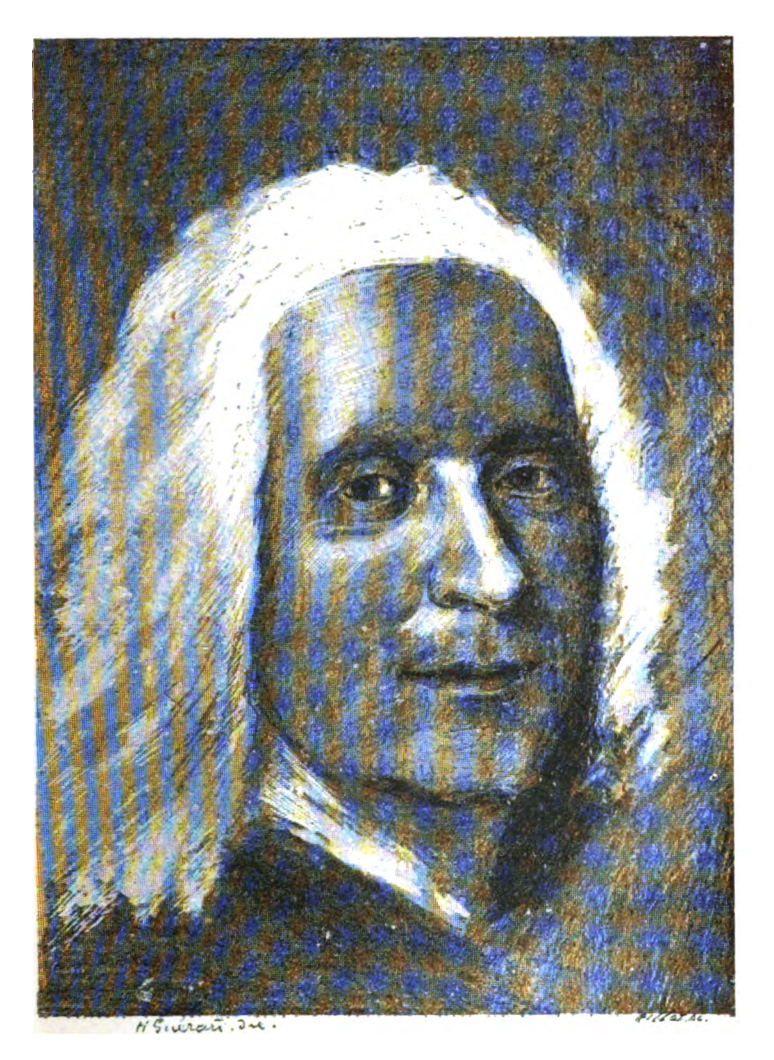
deux pastels existent encore; ils sont au Louvre; mais les retouches et les ingrédients destinés à en assurer la conservation les ont mis dans un tel état qu'il n'est pas possible de les exposer, sans faire tort à la réputation de l'auteur. Ces explications étaient nécessaires pour l'intelligence de la lettre suivante.

Lettre de La Tour au comte d'Angiviller.

Monsieur le Comte,

Dès que j'ay appris dans ma première jeunesse qu'en 1704 la destinée m'avoit fait naitre le même jour, un vendredy, cinquième de septembre, et à la même heure que Louis quatorze, j'ay eu la vanité, toutte chétive qu'étoit notre condition, de vouloir ressembler à ce prince dont mon père me vantoit souvent le mérite et la gloire; cette ressemblance n'a été que pour les revers et à peu près dans le même âge. Ma soumission aux décrets de la Providence m'a interdit toutte espèce de deffence, les envisageant comme une juste punition de mes fautes; et je ne me plaindrois pas aujourd'huy du chagrin actuel, s'il ne mettoit obstacle au payement de ma dette à l'Académie; c'est cette dette du véritable honneur qui m'attache encor à la vie. Vous me la conserverez pour finir mon ouvrage, Monsieur le Comte, si vous daignez avoir pitié de mon état, en m'accordant une permission tacite de profiter du noble et généreux désistement de M. le médecin Trusi du logement de M. Greuse, qui doit me garantir de tous les vols auxquels mes distractions et mes négligences m'exposent tous les jours. Quand on est absorbé de la perfection des sciences et des arts et qu'on a le fanatisme du bien public, il est bien difficile de s'occuper d'autre chose et même de ses propres affaires. La quantité d'effets qui concernent le talent, les sciences et mes études peuvent se placer avec ordre dans les différentes pièces qui composent le logement; au lieu que, resserré dans de petits espaces, ils sont tous les uns sur les autres en tas; je n'y puis trouver ce dont j'ay besoin, qu'en y produisant la confusion; le tems se perd, la tête tourne, on voit en mal son ouvrage, l'humeur se met de la partie, on efface, on recommence, ce qui n'est plus se représente à l'esprit avoir été mieux que ce qu'on vient de changer, le livre des regrets s'ouvre, on se désespère d'avoir perdu l'esprit de la chose que l'on croit y avoir mis, on reculbute tout, et pour éviter l'ennuy et le dégoût de recommencer ce qu'on avoit déjà fait, on se jette sur une tourneure neuve au tableau pour reprendre courage. Ce sont de nouvelles études à faire, ensuite de nouveaux ambaras pour le choix, et rien n'avance à sa fin. Cependant, comme M. Pierre n'a pas trouvé mal ma dernière disposition que j'ay rapproché de celle qui est gravé, pour y observer la perspective et pour ne pas fâcher ceux qui en étoient content, j'espère m'y tenir, et finir, dès que ma pauvre tête sera remise en meilleur état, et mon logement dégagé d'une multitude de choses, pourtant nécessaires, qui l'embarrassent furieusement. Vous serez, Monsieur le Comte, mon sauveur et celuy de mon ouvrage. Si cette folie pommée d'avoir voulu produire un ouvrage à ma parfaitte satisfaction n'eut point étouffé tout autre sentiment, et que j'eusse employé pour le public le même tems et le même acharnement, je serois en état de faire et de contribuer à faire des choses utiles à l'humanité; c'est encore un regret de plus à ajouter à celuy que j'ay

maintenant de vous avoir ennuyé par une si longue jérémiade. J'oze vous supplier de vouloir bien en recevoir mes excuses et d'agréer le sentiment du plus profond



PORTRAIT DE M. DE JULIENNE, PAR LA TOUR

(Étude au pastel du Musée de Saint-Quentin.)

et respectueux dévouement avec lequel je suis, Monsieur le Comte, votre très humble et très obéissant serviteur.

DE LA TOUR.

Aux Galeries du Louvre, ce 4 juillet 1778.

J'ay oublié qu'il s'agit du portrait de M. Retout, que j'ay enlevé pour un mot de critique de feu M. Toqué : c'est un maître à danser. Ce mot et le désir de donner aux élèves l'exemple avec le précepte de la perspective qui manquoit dans

mes portraits sont les causes funestes des peines infinies que je me suis donné jusqu'à présent. Dieu et Monsieur le Comte me soient en ayde, j'en ay un très grand besoin.

Ainsi soit-il [1].

L'étrangeté du style et des idées n'étonnera pas le lecteur familier avec le caractère et les habitudes du pastelliste. Tout en faisant la part de l'exagération, et en n'admettant pas l'exactitude de toutes les anecdotes où il joue un rôle, son esprit fantasque, maniaque, frondeur, ne saurait être révoqué en doute.

Le beau portrait du Louvre où La Tour, déjà chauve et ayant dépassé la soixantaine, s'est représenté en tenue d'atelier, veste bleue, chemise ouverte, porte la trace de cette humeur sarcastique qui dut valoir à l'artiste plus d'une inimitié. Dans ce portrait intime, resté inachevé avec toute la fraîcheur de l'improvisation, La Tour nous apparaît bien tel que nous le représentent les mémoires contemporains, gouailleur, caustique, toujours prêt à rire ou à lancer un trait malin, véritable gamin de Paris, ayant conservé jusque dans un âge avancé la liberté de ses allures et son franc-parler partout où il se trouve, à la cour comme dans son atelier, à l'Académie aussi bien que dans les réunions d'amis.

Cette franchise un peu affectée n'est pas toujours exempte d'inconvénients. Parfois, même quand ils pensent rendre service, les hommes trop sincères blessent ceux qu'ils obligent.

C'est ce qui arriva, paraît-il, à La Tour avec ses compatriotes, les magistrats de Saint-Quentin. Dès 1776, il avait consacré une partie de sa fortune à l'établissement de diverses fondations charitables pour les vieillards et les femmes en couches. Il prenait un vif intérêt, j'ai déjà eu l'occasion d'en faire la remarque, à cette dernière classe de malades.

Cependant, les négociations entre la ville et le donateur n'aboutirent pas sans difficulté. Un moment, la rupture parut imminente. Le comte d'Angiviller fut contraint d'intervenir pour calmer les esprits surexcités de part et d'autre, ainsi que le prouve la lettre suivante adressée par le premier peintre du Roi, le chevalier Pierre, au directeur des Bâtiments.

Comme les préliminaires des fondations de La Tour à Saint-Quentin sont peu connus, la lettre où Pierre rend compte de ses démarches

1. En tête de la lettre est écrite par un des commis de l'administration des Bâtiments la note suivante : « M. le Comte lui a verbalement fait sa réponse, ce 5 juillet 1778. »





Pastel du Louvre. Héliog. Dujardin

PORTRAIT DE LA TOUR AGÉ PAR LUI MÊME

Gazette des Beaux-Arts Imp. Ch. Chardon

pour amener les parties à conciliation nous paraît mériter d'être conservée.

Une note placée en tête de la pièce met tout d'abord le lecteur au courant de la question : elle est ainsi conçue : « Cette lettre concerne une proposition de fondation à faire par M. De La Tour à Saint-Quentin, mais sur les conditions de laquelle le fondateur et les magistrats municipaux de cette ville ne sont pas d'accord, ni, ce semble, prêts à s'accorder. »

Voici maintenant la lettre du premier peintre au comte d'Angiviller :

Il s'est élevé, Monsieur, une discussion entre le fondateur et les officiers municipaux. J'avois arrangé un dîner qui a eu lieu, et a été fort contentieux, sans cependant rien altérer de la bonne amitié. Aussi chacun est-il resté dans son avis. Nous n'étions pas pour M. La Tour.

Depuis il s'est élevé une prétention détournée qui a embarrassé M. La Tour. Je crois luy avoir donné un bon conseil.

A la réception de votre billet, j'ay envoyé et reçu la réponse cy-jointe qui n'annonce pas encore de rapprochement.

J'ay quelque part le résumé de l'affaire écrit après le dîner. Je ne l'envoyai pas vu l'état des choses; et par le billet cy dedans et qu'il faut brûler, il me paroît que j'aurai le tems de chercher.

J'ay l'honneur d'être sincèrement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

PIERRE.

17 août 1779.

Pour le plus court contenu du billet :

Il appert que la ville a fait un procès-verbal qui blesse un ami du fondateur. Lettres et répliques. Ainsi tout suspendu.

Ce n'était qu'une fausse alerte. Les négociations furent reprises et aboutirent, on le sait, à un heureux résultat. Quelle part eut l'intervention de Pierre et de M. d'Angiviller dans le succès de l'affaire, on l'ignore; mais il résulte de la lettre du premier peintre que toutes les bonnes intentions de La Tour risquèrent un moment de ne pas aboutir.

Jusqu'à ses dernières années, notre artiste resta profondément attaché à l'homme distingué chez lequel il avait toujours trouvé les égards les plus délicats. La dernière lettre qu'il écrivit au directeur des Bâtiments porte le témoignage de cette respectueuse sympathie.

M. d'Angiviller venait de perdre son frère. Dans un billet plein de cœur et de dignité, l'artiste offre à son protecteur l'expression de ses sentiments de condoléance. Certes, en lisant cette lettre d'un ton

si parfait, il est impossible de reconnaître chez celui qui l'a écrite le moindre affaiblissement des facultés mentales.

Monsieur le Comte,

Permettés moi de vous témoigner toutte ma sensibilité. J'ay eü le malheur de perdre un frère ami, le tems seul a été capable d'en adoucir le chagrin.

Un homme d'État aussi zélé que vous l'estes pour le bien public, est obligé de se conserver pour la gloire du prince, le bonheur de la patrie et pour ceux qui savent apprécier ce que vous avez fait jusques à présent.

Agréez je vous supplie, mon hommage et mes vœux pour votre consolation et pour votre santé.

Je suis très respectueusement, Monsieur le Comte, votre très humble et très obéissant serviteur.

De La Tour.

Aux Galleries du Louvre, ce 5 janvier 1780.

La réponse de M. d'Angiviller a été conservée; elle porte la date du 12 janvier; comme elle ne contient que des compliments d'une parfaite banalité, en même temps que d'une politesse exquise, il nous semble inutile d'en reproduire les termes.

Nous voici parvenu au terme de notre tâche. De La Tour devait passer encore quatre années à Paris avant de se décider à aller demander un dernier asile et un tombeau à sa ville natale. Les fondations philanthropiques devinrent, on en a mainte preuve, la préoccupation constante et unique de ses derniers jours. Après la lettre à M. d'Angiviller, reproduite plus haut, il en écrivit deux autres, l'une dans le courant de la même année, l'autre quelques mois plus tard. La première, datée du 21 septembre 1780, adressée à l'intendant de Picardie, avait trait à la fondation de l'école gratuite de dessin qui porte encore le nom de son bienfaiteur [1]; dans l'autre, écrite le 12 mai 1781, l'artiste modifiait en faveur des femmes en couches certaines de ses libéralités antérieures [2].

La plupart des biographes admettent, sans discussion, que l'esprit de De La Tour tourna sensiblement, vers la fin de sa vie, à la manie et à l'utopie. Peut-être, quand il eut quitté Paris, son intelligence subit-elle un certain affaiblissement; encore ne doit-on accepter qu'avec une extrême réserve ces légendes locales qui ont fait entrer tant d'anecdotes radicalement fausses dans l'histoire des artistes

1. Publiée par M. Desmaze dans son volume de 1854, cette lettre, tirée des archives de l'Aisne, se retrouve dans le *Reliquaire de La Tour*.

2. Cette lettre, adressée au mayeur de Saint-Quentin, a été publiée pour la première fois par M. G. Lecocq en 1875.

anciens et modernes. Quoi qu'il en soit de l'exactitude de la tradition, si Maurice Quentin De La Tour affecta pendant les dernières années de son existence certaines idées philanthropiques, il ne s'en tint pas aux théories pures; mais, en employant comme il le fit une fortune acquise par le talent et le travail, il a mérité une gloire aussi durable que celle dont il est redevable aux dons de la nature. Esprit curieux, inquiet, avide de nouveauté, de lumière et d'instruction, il est bien à tous égards l'homme de son temps; il en a les grandeurs et aussi les faiblesses. C'est pour cela, sans doute, qu'aucun artiste n'a plus profondément pénétré dans l'intimité de ses contemporains, n'a mieux rendu non seulement la physionomie et les traits, mais le caractère, la pensée, pour ainsi dire, et l'âme même des personnages avec lesquels il a vécu.

J.-J. GUIFFREY.



UN

TABLEAU ATTRIBUÉ A JEHAN PERRÉAL



E crois qu'il aura mérité un laurier d'or celui qui, mettant en ordre les souvenirs de ses promenades dans les musées et dans les livres, écrira une petite histoire de la peinture française au xve siècle. Aucun chapitre n'est plus inconnu, aucun n'est plus encombré de conjectures téméraires. Un débrouillement provisoire a été tenté au profit des miniaturistes : on entrevoit un commencement de lumière du côté de Jehan Foucquet, qui a été un très grand maître et une très grande influence. Mais, pour la peinture proprement dite, pour le tableau portatif, on croit volontiers que, si les archives nous révèlent les noms d'un bon nombre de peintres, ces braves gens ont fait du décor, organisé des fêtes et des mystères, enluminé des statues, fourni des patrons aux tapissiers et aux orfèvres, en un mot qu'ils ont fait tout ce qu'on peut faire en ce monde, excepté des tableaux.

Cette pensée, bien naturelle lorsqu'on songe à la rareté des œuvres qui nous restent, est exprimée un peu partout; hier encore, je la retrouvais dans un livre excellent, la *Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, par M. Eugène Müntz. « Les vicissitudes de la peinture française pendant la période de transition sont

peu connues encore, dit le savant écrivain. On a souvent affirmé que le vandalisme des deux derniers siècles s'était particulièrement acharné sur les monuments de cet art et que ses plus belles productions ont irrévocablement péri. Nous sommes plutôt disposé à croire... que le rôle de la peinture proprement dite était fort borné en France, et que, pour se rendre compte de l'activité et de l'habileté de nos peintres, il ne suffit pas de s'attacher aux fresques et aux tableaux de chevalet. »

Les derniers mots sont parfaits : il faut voir de haut et d'ensemble toutes les manifestations du crayon, de la plume et du pinceau ; mais nous demandons humblement à l'auteur de la *Renaissance* l'autorisation de penser autrement que lui sur le rôle « fort borné » de la peinture proprement dite. Devant cette invraisemblance, nous avons toujours gardé l'attitude d'un insurgé. Le caractère essentiel du xv[e] siècle se précisant de l'Escaut au Tibre par un superbe réveil de l'esprit, il n'est pas admissible que la France, placée entre la Flandre des Van Eyck et de Memling, et l'Italie adorable, celle de Masaccio et de Botticelli, n'ait point été traversée par le courant et se soit attardée aux nonchalances à l'heure de la grande agitation intellectuelle. Tout en restant fidèle à son génie, elle a connu les fièvres voisines et elle s'y est associée. L'école française, de Charles VI à Louis XII, a aimé la peinture sous toutes ses formes, elle a cru au portrait comme au retable d'autel. Les textes le prouvent, et ils sont nombreux. La seule question est de savoir ce que les œuvres sont devenues.

Le vandalisme, dont M. Eugène Müntz rappelle avec raison les brutalités, en a évidemment fait disparaître quelques-unes ; mais sa digne sœur, l'ignorance, n'a guère été moins criminelle. Oublieuse des traditions et des manières, elle a cruellement débaptisé des peintures d'origine française et elle persiste à les cataloguer sous des noms étrangers. Ce point a déjà été mis en lumière. Celui d'entre nous qui présidait en 1882 la réunion des sociétés savantes à la Sorbonne suppliait ses collègues de la province d'organiser une surveillance active autour des tableaux qui, dans les musées et dans les églises, sont attribués à des maîtres flamands. « Regardez bien, disait-il, les pseudo-Van Eyck, les faux Van der Weyden, les Memling douteux : vous y trouverez peut-être la marque d'une main française, et fouillez vos archives pour arriver à la certitude. »

Ce discours, préparé avec la bienveillante collaboration de M. de la Palice, était inspiré par cette conviction que le xv[e] siècle

français a dû faire plus de tableaux qu'on ne croit, puisque, malgré leur état-civil perdu, plusieurs de ces tableaux existent encore. On en rencontre quelques-uns en Italie, et si l'on veut chercher, on en trouvera en France et ailleurs. L'une des dernières découvertes est un exemple qu'on n'oubliera pas. Les doctes déclaraient depuis bien des années qu'une peinture célèbre, le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, était l'œuvre de Jean Van Eyck. Un jour, l'archiviste des Bouches-du-Rhône, dépouillant les comptes du roi René, reconnait que le tableau est de Nicolas, le peintre d'Avignon, qu'un texte plus précis appelle Nicolas Froment (1475). Ce nom jeté dans la circulation, les esprits s'agitent et, le *Buisson ardent* ayant été exposé au Trocadéro en 1878, la *Gazette des beaux-arts* demande si ce Nicolas Froment, employé par le roi René, ne pourrait pas être identifié avec le peintre qui a signé *Nicolaus Frumenti* et daté de 1461 la *Résurrection de Lazare*, du Musée des Offices. Cette conjecture n'a pas semblé complètement folle. Dans son livre sur la *Renaissance*, M. Eugène Müntz restitue à Nicolas Froment, que nous reconnaîtrons désormais, la place honorable qu'il mérite.

Un peu avant cette découverte, encourageante pour les chercheurs, un autre tableau français apparaissait à l'horizon. Dans une vente faite en 1873 par le duc de Parme, neveu du comte de Chambord, on voyait passer une peinture de la fin du XVe siècle, mystérieuse par le sujet qu'elle représente, digne de toutes les curiosités par les questions qu'elle soulève. L'année d'après, un savant de Lyon, M. Charvet, la décrivait et la faisait reproduire dans son livre sur Jehan Perréal[1]. Ce précieux tableau appartenait dès lors à M. Bancel qui, animé de la générosité la plus intelligente, vient d'en faire don au Louvre. Il y a bien longtemps que notre cher musée, si pauvre pour tout ce qui touche à nos origines, n'avait reçu un cadeau aussi rare, aussi important au point de vue de l'histoire de l'école française. Personne ne voudra marchander à M. Bancel le chaleureux remerciement qu'il mérite.

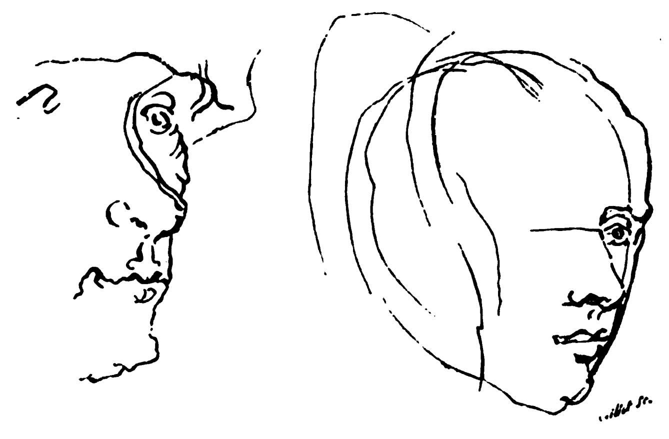
Avant d'aborder l'examen de ce tableau, il faut le débarrasser des broussailles qui en compliquent les approches. Chose étrange! on saurait tout sur cette peinture, l'événement dont elle consacre le souvenir, la date à laquelle elle a été faite, et même — ce qui n'est pas fréquent pour une œuvre du XVe siècle — le nom de l'artiste à qui elle est due. Le tableau représenterait les *Fiançailles de Charles VIII*

1. *Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*. Lyon, 1874.



et d'Anne de Bretagne, il serait contemporain ou du moins très voisin du mariage célébré à Langeais le 6 décembre 1491 ; enfin les deux lettres I P qu'on y voit enlacées constitueraient le monogramme d'un peintre, dont le nom nous est familier, dont la manière nous est absolument inconnue, Jehan Perréal ou Jehan de Paris. Voilà, pour un tableau charmant, mais dont on ne sait pas l'histoire, bien des affirmations savantes et peut-être conjecturales.

L'œuvre, toute pleine d'un art subtil quant au jeu des colorations, se compose de la manière la plus simple du monde dans un parti pris



CROQUIS A LA PLUME, PAR JEHAN PERRÉAL, GRIFFONNÉ AU DOS D'UN DE SES COMPTES.

résolument symétrique et équilibré. Au centre, la Vierge, aux longs cheveux pendants, est assise tenant à la main une pomme. Elle regarde le petit Jésus qui, presque nu et fort remuant, s'agite sur ses genoux. De chaque côté, un personnage à mi-corps et les mains jointes dans une attitude de prière : à droite, c'est une jeune femme, à gauche un jeune homme. On ne les voit qu'en buste, la partie inférieure des figures étant cachée par une balustrade de pierre sculptée. Tels sont les acteurs que l'artiste a mis en scène. Le mobilier n'est pas moins intéressant. Placée entre deux colonnes, la Vierge s'enlève sur un fond de drap d'or somptueusement ouvré ; à ses pieds un tapis aux riches chamarrures, et, dans le coin à gauche, un vase de cristal transparent habité par un bouquet de lis, de bluets et de roses. Certains détails d'ornementation ne doivent pas être oubliés : les deux colonnes entre lesquelles s'encadre la figure de la Vierge enferment dans des compartiments losangés, d'un côté, des fleurs de lis, de l'autre, des couronnes alternées avec des fleurs

pareilles. Enfin le sommet de chacun des pilastres de la balustrade latérale porte très visiblement les deux caractères dont nous avons déjà parlé, un I et un P réunis par une fine cordelette arrangée en arabesque.

Les noms des personnages, le nom du peintre, indiqués une première fois dans l'ouvrage de M. Charvet, sont affirmés de nouveau, et cette fois avec une conviction complète dans le livre très intéressant que le généreux donateur du tableau, M. Bancel, a, lui aussi, consacré à Jehan Perréal [1].

Ces déclarations ont provoqué quelques doutes. Les deux personnages agenouillés devant la madone sont certainement des portraits, quoiqu'ils soient, l'un et l'autre, traités avec une indécision qui adoucit le caractère et le diminue. L'âge des modèles historiques ne fait point de difficultés; mais, malgré cette concordance, on hésite à reconnaître dans les deux donateurs Charles VIII et Anne de Bretagne, tels du moins qu'aurait pu les représenter un peintre qui, les voyant de près, les aurait portraiturés à son aise. Le roi avait un peu plus de vingt et un ans lors de son mariage avec Anne. Sa laideur était proverbiale, et les historiens la constatent. A-t-il eu, dans sa première manière, un éclair de beauté, la beauté du diable, on ne le dit pas. Il était bien jeune lors de son expédition en Italie, mais la rusticité mal dégrossie de sa désinvolture frappa tous les connaisseurs et, au milieu du XVIe siècle, leurs enfants en parlaient encore. Il est d'ailleurs impossible de ne pas attacher une grande importance iconographique au buste de l'École des beaux-arts et à la médaille, justement fameuse, où la particularité du nez yora s'écrit avec tant de franchise. Le Charles VIII des monuments et des textes ne ressemble donc que de très loin au personnage du tableau du Louvre. Quant à la prétendue Anne de Bretagne, les incertitudes ne sont pas moins légitimes. Le portrait de la reine est bien connu et tout le monde se rappelle son front légèrement bombé, tel qu'il apparaît dans les miniatures et surtout dans la médaille fondue à Lyon en 1499. En réalité, nous ne reconnaissons dans la peinture du Louvre ni Charles VIII, ni Anne de Bretagne.

Le nom des donateurs en prière devant la Vierge cessera d'être une énigme le jour où l'on aura interprété le monogramme I P

1. *Jehan Perréal dit Jehan de Paris ; recherches sur sa vie et son œuvre.* Paris. Launette, 1885.

reproduit par deux fois dans le tableau. Il n'y a lieu en aucun cas d'y voir, même sous une forme abrégée, une signature de peintre. Ces deux initiales réunies ne sont pas plus celles de Jehan Perréal que celles de son camarade Jehan Prévost, qui travaillait à Lyon en même temps que lui : il ne faut pas penser davantage à Jehan Poyet, qui est cependant bien du moment et qui de plus appartient au milieu tourangeau, car c'est lui qui, en décembre 1491, organisa avec Henri Lallement les mystères représentés à Tours à l'occasion de l'entrée de la reine Anne de Bretagne[1]. Il faut, si nous voulons être sages, renoncer aux conjectures les plus séduisantes et attendre un peu de lumière[2].

Il est certain que la découverte d'un tableau authentique de Jehan Perréal nous remplirait de joie. Vis-à-vis d'un artiste qui a été des plus sérieux, notre situation a quelque chose d'irritant, car nous ne pouvons encore rattacher son nom à aucune œuvre de peinture, comme il nous est permis de le faire pour Bourdichon, par exemple, ou pour d'autres dont le rôle fut moins considérable. Résumons rapidement ce que les recherches de ces dernières années nous ont appris sur Perréal.

Que Jehan Perréal ait aimé à prendre le surnom de Jehan de Paris, c'est un fait qui nous est attesté par la signature de ses lettres, par les écrivains qui l'ont connu et par les comptes conservés à Lyon. Mais il faudrait bien se garder de confondre Perréal avec tous les Jehan de Paris qu'on rencontre pendant la seconde moitié du XV[e] siècle. Ce nom a été porté, non seulement par des profanes en dehors du cercle de nos recherches, mais par des artistes, qui n'étaient peut-

1. Charles Grandmaison, *Documents sur les arts en Touraine*. 1870, p. 39.

2. Si l'on persistait à reconnaître Anne de Bretagne dans la jeune donatrice du tableau du Louvre, il faudrait, pour trouver le nom de l'auteur, interroger à nouveau les comptes de la maison de la reine. Anne a fait travailler des illustres, comme Bourdichon et Perréal, et des inconnus. Parmi ces derniers, un des plus intéressants est Jehan de Cormont. On se rappelle le passage cité par Léon de Laborde dans sa *Renaissance*. « A Jehan de Cormont, paintre demourant à Paris, la somme de 10 livres 10 sols tournoys que la dite dame (la reine) a ordonné lui estre baillée pour la vente d'un grant tableau de 2 pieds de haut ou environ, auquel il y a ung imaige de Nostre-Dame, qu'elle a de luy faict prendre (ou peindre ?) pour servir en sa chapelle — 24 juin 1493. » Leroux de Lincy cite le même texte en le datant de 1492. On remarquera un certain rapport entre les dimensions de la *Nostre-Dame* de Jehan de Cormont et la *Vierge aux donateurs* de M. Bancel. La hauteur de ce dernier tableau est de 0^{m}74. Ce sont là des coïncidences qui prêtent à la rêverie.

être pas les premiers venus. Ainsi M. Grandmaison nous a fait connaître un peintre-verrier, un « victrier » qu'on ne saurait identifier avec Perréal. D'après les pièces publiées par le savant archiviste d'Indre-et-Loire, il existait à Orléans en 1472 un Jehan de Paris à qui une « vitre » représentant la *Vie de la Vierge* fut commandée pour l'église des Carmes de Tours. Le payement eut lieu en 1476. Ce Jehan de Paris vivant à Orléans sous Louis XI doit être écarté. Il en est de même d'un homonyme dont le baron de Girardot nous a révélé l'existence et qui, en 1484, travaillait à Bourges en qualité d'enlumineur[1]. On en cite d'autres encore. Le nom de Jehan de Paris n'était pas rare à cette époque.

Bien que Jehan Perréal ait couru le monde, et qu'on le rencontre souvent par les chemins, il a une résidence qu'il préfère à toutes les autres, il est essentiellement Lyonnais. C'est à Lyon qu'on le voit paraître d'abord; c'est à Lyon, où il est propriétaire et même fonctionnaire, qu'il a l'ambition d'être enterré. Son début dans la vie active est assez curieux.

En 1483, François de Paule, venant du fond de l'Italie, traverse la France pour aller rejoindre au Plessis-lès-Tours le roi Louis XI qui, dangereusement malade, avait sollicité sa visite. L'ermite calabrais s'arrête à Lyon : il avait alors soixante-sept ans et son grand âge ne lui permettait pas de voyager comme un simple mortel. Le fondateur des Minimes était d'ailleurs candidat à la sainteté et cette situation réclamait quelques égards. Le Consulat de Lyon fit organiser pour François de Paule un charriot dont nous n'avons malheureusement pas le modèle; Perréal, que le document appelle Jehan de Paris, fut chargé d'aménager l'intérieur de cette voiture pour rendre le voyage plus facile au vieillard fatigué. Les détails manquent au sujet de ce carrosse exceptionnel; mais on verra tout à l'heure que Perréal a été employé par la ville de Lyon aux besognes les plus diverses et parfois les plus imprévues. Il faut d'ailleurs se rappeler quel était, à la fin du XVe siècle, le rôle d'un artiste salarié par un roi ou par une ville. Il devait être apte à tous les travaux. Perréal ne fut pas au-dessous de ce programme encyclopédique.

Les documents publiés par M. Rolle dans les *Archives de l'art français*, et utilisés par MM. Charvet et Bancel, nous montrent Perréal occupé des préparatifs nécessaires pour l'entrée, à Lyon, du cardinal de Bourbon (1485) et du duc de Savoie (1489). Ces travaux, qui

1. *Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 217.



LA VIERGE AUX DONATEURS, TABLEAU ATTRIBUÉ A JEHAN PERRÉAL.

(Musée du Louvre.)

comportaient la fourniture d'écussons enluminés et de décors destinés à briller l'espace d'un matin, n'ont vraiment pas une grande importance et n'exigeaient point un prodigieux effort intellectuel. Les fêtes de mars 1490 auxquelles Perréal fut activement mêlé sont plus significatives.

Cette fois, c'est Charles VIII, c'est le roi lui-même, qui va entrer solennellement à Lyon. Il s'agit de le recevoir d'une façon galante. Le Consulat fait appeler les hommes de bon conseil, des lettrés et des peintres, parmi lesquels figurent Jehan de Paris et Jean Prévost, personnage de conséquence qui s'était fort signalé en 1476 lors de l'entrée de Louis XI. On s'ingénie, on veut inventer « quelques beaulx mistères, moralitez, hystoires et autres joyeusetez », de nature à plaire au jeune roi et aux seigneurs qui l'accompagnent. Et les Lyonnais ont les plus belles imaginations du monde : ici des femmes aux robes armoriées représenteront des Vertus ; là des fleurs mécaniques, s'entr'ouvrant au moment où Charles VIII passera, lui montreront trois jeunes filles qui lui diront un rondeau. Plus loin sera le cheval Pegasus chevauché par Bonne-Renommée et, près de l'église Saint-Éloy, un tableau vivant, composé d'un saint Michel et d'un Diable qui s'entrebattront. Je néglige les scènes rustiques où doivent figurer les plus belles filles qu'on pourra trouver et qui auront auprès d'elles « des brebis et moutons, chiens et autres choses nécessaires à l'estat de bergerie ». Enfin on fera endosser une peau de lion à un homme de bonne volonté qui présentera au roi les clefs de la ville. Le programme fut exécuté tel qu'il avait été établi. Perréal, remercié et glorifié, reçut vingt livres tournois, plus deux aunes et demie de drap gris de Perpignan. Les villes faisaient comme les rois : elles habillaient volontiers leurs serviteurs.

Dans les travaux que nous venons de dire, et dans ceux aussi que commandèrent plus tard les consuls de Lyon, l'art du peintre ne joue qu'un faible rôle. Ainsi, en 1491, deux écussons sont placés, l'un à la porte de Bourgneuf, l'autre sur une pile d'un pont : ces écussons sont sculptés par Nicolas Leclerc : la mission de Perréal se borne à en décorer les surfaces. Il est vrai que le premier de ces écussons comportait des figures : il représentait les armes de France accompagnées de deux anges et d'un lion. On remarquera que 1491 c'est la date assignée au tableau récemment entré au Louvre. Il y a une notable distance entre les enluminures de la porte de Bourgneuf et les délicatesses que nous montre cette œuvre charmante. Du reste, à ce moment, Perréal n'a pas encore travaillé pour Charles VIII et

c'est à peine si le roi a entendu parler de lui. Ce grand événement ne se produisit que plus tard.

De très bonne heure, Perréal parait s'ètre occupé d'architecture. Nous le voyons du moins faire partie, en 1493, d'une commission chargée d'étudier le projet de construction d'un hôpital : l'année suivante, comme on voulait édifier une fortification sur la colline Saint-Sébastien, il est appelé à visiter le terrain et, bientôt après, il revient à sa fonction ordinaire qui est de préparer les fètes publiques.

Le 15 mai 1494, Anne de Bretagne faisait à Lyon son entrée solennelle. Perréal déploie en cette occurrence une activité infatigable. Dans les pièces publiées par M. Rolle, on le voit manœuvrer comme un entrepreneur qui met en branle une légion d'ouvriers de tous les métiers : de plus il apparait comme dessinateur, car il fournit la portraiture du roi et de la reine aux orfèvres qui exécutent les médailles d'or offertes aux souverains[1]. On connaît la lettre amusante, mais d'un sentiment peu chevaleresque, qu'il écrit aux conseillers de la ville pour se plaindre d'être mal payé de ses peines. Peut-être Perréal avait-il raison. Le fait véritablement intéressant, c'est que ce fut sans doute à l'occasion de cette fète qu'il se trouva en présence de Charles VIII. Et, en effet, l'année suivante (1495) le roi l'emmène au delà des monts. Heureux homme! Perréal traverse l'Italie, avec l'armée française, des Alpes jusqu'à Naples. Quel était son office? Il n'avait pas encore le titre de peintre du roi, mais on sait, par une lettre que Charles VIII écrit de Verceil le 22 septembre, qu'il l'a attaché à sa personne en qualité de « varlet de chambre ordinaire ». Perréal, en cette triomphante expédition, vit de grandes choses et de grandes œuvres. Visiter l'Italie en 1495, on n'imagine pas pour un artiste une plus enviable aventure. Sans parler des maîtres de l'art nouveau, Luca Signorelli vivait encore, et Botticelli, et Mantegna et tous les dieux!

Perréal, qu'on nous représente comme un lettré, fit alors une faute grave : il n'écrivit pas le récit de son voyage ou, du moins, ses notes ne nous sont point parvenues. De retour dans son pays, il s'occupa avec un très beau zèle des intérêts de ses camarades du

1. C'est à la dernière page du mémoire relatif à l'entrée d'Anne de Bretagne que Perréal a dessiné à la plume une jambe de cavalier chaussée de sa botte et engagée dans un étrier. Un autre compte, signalé à Renouvier par M. Rolle, porte le croquis de deux têtes que nous reproduisons. On remarquera combien le trait graphique y paraît hésitant et peu sûr.



métier. Le 21 décembre 1496, le roi, étant à Lyon, revêtait de sa signature une pièce dont on sait l'importance : l'acte de confirmation des statuts de la corporation des peintres, tailleurs d'images et verriers de la ville. Ce document contient en deux passages distincts les noms des maîtres de la compagnie, et chaque fois celui de Jehan de Paris est cité le premier. Ce n'est point à dire qu'il fût plus fameux ou plus habile que ses confrères; mais l'ordre suivi par les scribes dans le dénombrement des associés autorise à croire que Perréal avait été le promoteur d'une mesure longtemps désirée et qu'il s'était servi de sa situation quasi-officielle pour faire signer l'ordonnance.

A quelle époque Jehan Perréal fut-il nommé peintre du roi ? On ne le sait point encore. C'est dans un acte du 1er octobre 1498 que ce titre lui est donné pour la première fois. Charles VIII était mort à Amboise le 7 avril. Il se pourrait donc que cette fonction ne lui ait été attribuée que par Louis XII.

Faut-il rappeler quel fut sous le nouveau règne le rôle de Perréal ? Une vague pudeur m'empêche de copier effrontément ce qu'on peut lire dans tous les livres. Qu'il suffise de savoir que, pendant cette période qui constitue pour l'artiste le moment glorieux de sa biographie, Perréal est mêlé à tout. En 1499, il organise l'entrée du roi et d'Anne de Bretagne à Lyon. On le voit, dans les comptes, figurer comme costumier et présider au déguisement allégorique des jeunes filles qui, travesties en Vertus, récitèrent des vers; on le voit, comme aux fêtes passées, décorer des écussons aux armes de France et donner le dessin d'un porc-épic qui fut exécuté en or par les orfèvres Jehan Le Père et Nicolas Leclerc. Plus tard, en 1502, il va en Italie avec le roi. Un témoignage contemporain constate sa présence à Milan. Le texte est curieux. Au temps de Louis XII, c'est-à-dire de Léonard de Vinci, la Lombardie est le plus enivrant pays du monde. S'il avait voulu se servir de son crayon ou de sa plume, Perréal y aurait trouvé d'admirables modèles. Doit-on le prendre pour un chercheur d'idéal ? Le doute est permis. Le valet de chambre de Louis XII a dessiné à Milan; mais quoi ? l'horrible image d'un enfant monstrueux dont la construction hétéroclite et, on doit l'avouer, peu décente, faisait jaser toutes les commères de la ville. Après avoir décrit ce hideux enfant, Jehan d'Auton ajoute dans sa chronique : « Or avait cetui Jehan de Paris pourtrait la figure dudit monstre après le naturel, laquelle montra au roi et à plusieurs autres au nombre desquels je fus. » Perréal aurait peut-être mieux fait de crayonner le profil d'une Milanaise. Mais le croquis dont nous parle Jehan d'Auton

est bien d'accord avec l'esprit du temps. On aimait la nature en 1502, même dans ses plus coupables erreurs.

Que ce voyage en Lombardie ait laissé quelque trace dans les souvenirs de Perréal et dans son œuvre, on peut le supposer ; il serait pourtant malaisé d'en donner une preuve bien certaine. Cette modification d'idéal ne se manifeste pas clairement par les travaux qui suivirent l'expédition en Italie. On la constate à peine dans ceux dont Anne de Bretagne lui confia la direction. Il est vrai que sa pensée a pu subir une altération, et, disons-le, un agrandissement, lorsqu'elle a été traduite par un sculpteur tel que Michel Colombe. On sait aujourd'hui quelle part revient à Perréal dans la conception du glorieux tombeau élevé par la reine à son père le duc François II et à la duchesse Marguerite de Foix. Les travaux du monument de la cathédrale de Nantes commencèrent en 1502. C'est Perréal qui, ainsi qu'il l'a écrit lui-même, fit « le patron pour la sépulture du duc de Bretaigne [1] » ; mais personne ne refusera de croire que le projet du peintre n'ait été transfiguré par la main savante du grand statuaire. C'est aussi comme dessinateur, comme inventeur de maquettes que Perréal travaille pour Marguerite d'Autriche. Dès 1504, elle l'avait attaché à son service. En 1505, il s'occupait de l'église et du couvent de Brou, et cette entreprise, dont nous n'avons pas à refaire l'histoire, fut longtemps un de ses grands soucis. En même temps, il remplissait son office comme serviteur de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Le 3 juin 1505, il est constitué gardien de la vaisselle d'or et d'argent que possédaient ses maîtres.

C'est surtout à Lyon que l'activité de Perréal continua de faire merveille. Il y était fort aimé. En 1506, il dirige les préparatifs de l'entrée de l'archevêque François de Rohan, et bientôt après il organise celle de Louis XII (17 juillet 1507). Toutes ces fêtes se ressemblent un peu, et il suffit d'en avoir décrit une seule pour indiquer le caractère de ces réjouissances allégoriques. En 1509, Perréal, marchant à la suite du roi, revoit de nouveau l'Italie du Nord. Il y tombe malade : Symphorien Champier le soigne et le guérit. Il revient ensuite à Lyon où il recommence à s'occuper des travaux de Brou, mais avec un esprit nouveau. « J'ay reviré mes pourtraictures, au moins des choses antiques que j'ay vu ès parties d'Italie », écrit-il. Il s'intéressa passionnément à l'œuvre de Marguerite d'Autriche jusqu'au jour où elle lui donna un successeur.

1. Voy. l'article de M. Léon Palustre sur Michel Colombe, *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIX, p. 418.



En raison de son service à la cour et de la nécessité de se rapprocher de Michel Colombe, Perréal fit de fréquents voyages en Touraine. Le 30 mars 1511, il était à Tours : on le retrouve à Blois en 1512, et il a dû y séjourner assez longtemps, Il y demeurait encore, ou du moins il y était revenu, le 9 janvier 1514 lorsque mourut Anne de Bretagne. Habile aux pompes funéraires comme aux « joyeusetez », il fut chargé d'organiser les obsèques de sa souveraine.

Dans la biographie de Louis XII, l'enterrement d'une reine annonce une noce imminente. Le bon roi avait pour le mariage une véritable passion. Il ne put supporter longtemps les mélancolies du veuvage. En octobre 1514, il épousait Marie d'Angleterre, sœur de Henri VIII. De là des fêtes, et nécessairement des costumes. Marie possédait toutes les qualités du monde, mais elle était fort en retard sur la mode française et ses robes avaient une coupe exotique dont les gens de cour n'auraient pas supporté la barbarie. Jehan Perréal reçoit l'ordre de surveiller une bande de couturiers qui, sous sa direction, accommodent, selon les exigences du style franco-italien, les toilettes de la jeune reine. Le mariage fut très brillant : le roi en mourut (1er janvier 1515).

Désolé, mais toujours assidu à son devoir, Perréal organisa superbement les funérailles de Louis XII. Le compte des obsèques est aux Archives nationales, et, dans son *Dictionnaire de biographie*, Jal en a donné une intéressante analyse. Conformément à l'usage, Perréal fit en présence du cadavre, « près du vif » dit comiquement le texte, l'effigie du roi défunt. Cette image, articulée comme un mannequin, fut revêtue d'une robe fleurdelisée et joua son rôle traditionnel dans les longues cérémonies des funérailles. L'artiste peignit en outre des cottes d'armes pour les porteurs du dais de drap d'or et aussi de nombreux étendards qui brillèrent successivement à Notre-Dame et à Saint-Denis. Le document des Archives est des plus curieux, mais il ne pourrait être abrégé. Louis XII ne connut pas le bonheur d'être enterré simplement.

La dernière partie de la vie de Perréal correspond au début du règne de François Ier. L'artiste parait avoir conservé son titre et ses émoluments de valet de chambre du roi ; mais cette fonction n'impliquait pas la résidence à la cour, et nous voyons en effet que, sauf un voyage bien voisin de la fin de sa carrière, Perréal est redevenu Lyonnais. Comme toujours, il s'occupe des entrées des personnages de marque : le connétable de Bourbon, François Ier (1515),

la reine Claude (1516); il dirige des opérations de voirie (1518) et même des travaux de fortifications (1524), et, tout à coup, s'il en faut croire une lettre de Cornelius Agrippa, il reparaît à la cour qui était alors à Saint-Germain-en-Laye. Ce voyage est du printemps de 1527. C'est, quant à présent, la dernière date que l'on possède sur Jehan Perréal. Mais M. Rolle cite un acte de 30 juillet 1528, par lequel Édouard Grand est nommé contrôleur des ouvrages de fortification de la ville. On doit croire que Perréal venait de mourir. Et d'ailleurs on conserve aux archives de Lyon un état des sommes dues en 1529 par divers contribuables pour le service d'un emprunt appliqué au payement de la rançon de François Ier et l'on y voit figurer « la veuve du controlleur Jehan de Paris ».

Si dans cette vie dépensée en tant de travaux différents, nous cherchons les œuvres de peinture et particulièrement le tableau, nous aurons quelque peine à les y trouver. A la fin du xve siècle, l'idéal du peintre ne saurait être tout à fait confondu avec celui du miniaturiste : il y a pourtant entre les deux situations une étroite parenté; l'ouvrier du tableau et l'enlumineur de manuscrits vivent avec le souci continuel du détail exact et ni l'un ni l'autre n'entendent être dérangés dans la sérénité de leur patient labeur. Il faut du temps et du calme pour mener à bien une peinture telle que celle dont le Louvre vient de s'enrichir; car, sans parler des figures, tout y est raconté par le menu dans les ornements de l'architecture, les broderies des étoffes, les plis du tapis à ramages, les fleurettes du bouquet. Des soins pareils, une telle passion à ne rien oublier supposent des loisirs qui manquèrent toujours à Perréal. S'il a fait des tableaux — ce que nous ignorons absolument — il n'a pas dû en faire beaucoup. Mais, sur ce point, nous entendons garder une réserve prudente. Bien que les archives lyonnaises aient été systématiquement dépouillées, on peut trouver ailleurs, et demain peut-être, une mention imprévue qui nous mettra sur la trace d'une peinture. Bourdichon n'a pas été moins affairé que Perréal, et il a fait plus d'un tableau. Un conte de la reine de Navarre, écho d'une tradition qu'il ne faut pas rejeter complètement, nous parle d'un portrait peint par Jehan de Paris. Comment oublier d'ailleurs que, parmi les titres que Perréal avait le droit de joindre à sa signature, celui qu'il préfère c'est le titre de peintre? N'est-ce pas en cette qualité qu'il apparaît chez les écrivains du temps? Jehan d'Auton l'a vu à l'œuvre ; Jehan Lemaire déclare sans marchander que Perréal a mérité d'être « estimé un second Appelles en paincture »; d'autres témoignages ont été invoqués. Ne

disons donc pas trop légèrement que Jean de Paris n'a point fait de tableaux.

Il semble cependant qu'on doit considérer comme très douteuse la question de savoir si l'artiste, célébré par les historiens et par les poètes, a peint des miniatures pour les manuscrits. Ce genre de travail rentrait bien dans son office. En se rappelant quel lien l'attachait à la maison du roi, en songeant que Louis XII l'avait associé à ses expéditions italiennes, on a pu éprouver la tentation d'attribuer à Perréal les belles enluminures du manuscrit que possède la Bibliothèque nationale et qui servent d'illustrations au poème de Jehan Marot sur le *Voyage de Gênes*. M. Bancel n'a pu résister à cette séduisante pensée et il a fait graver dans son livre



FAC-SIMILE DE LA SIGNATURE DE JEHAN PERRÉAL.

quelques-unes des miniatures du précieux recueil, Ainsi que Marot le rappelle dans la préface du volume qu'il dédie à Anne de Bretagne, cette expédition est celle de 1507. Perréal était-il de la partie? On peut en douter. Comme l'un de mes prédécesseurs, je suis très frappé du passage dans lequel Jehan d'Auton a pris soin de nous donner la liste des personnages que le roi avait emmenés avec lui. Perréal, que le bon chroniqueur connaissait bien puisqu'ils étaient ensemble à Milan en 1502, devrait figurer à son rang dans la catégorie des « varlets de chambre ». On n'y trouve pas son nom. Les miniatures du poème de Jehan Marot se rattachent à l'école des successeurs de Foucquet : à défaut d'un document précis, elles restent l'œuvre d'un maître inconnu.

Les événements qui s'accomplirent du vivant de Perréal provoquèrent l'éclosion d'un grand nombre de livres ou de plaquettes que décorent des gravures sur bois.

Dans son *Jehan de Paris*, Jules Renouvier, dont l'esprit est toujours en éveil, se demande si Perréal, témoin des événements racontés, n'a pas dû fournir quelques dessins pour l'illustration de ces volumes. Les conjectures de Renouvier sont aussi ingénieuses qu'intéressantes,

et nous sommes sans armes pour les combattre. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, nous comprenons l'intérêt qu'il attache au portrait de Marie d'Angleterre qui, gravé sur bois par un anonyme, se trouve dans le petit in-4° de seize feuillets imprimé par Henri Estienne en



MARIE D'ANGLETERRE.

(Gravure sur bois dont le dessin est attribué à Jehan Perréal.)

1515 sous le titre *Epistola consolatoria de morte Ludovici XII... edita a magistro Joanne Benedicto Moncetto de Castellione aretino.* Il y a ici des possibilités ; nulle certitude.

Renouvier, cherchant Perréal dans les livres illustrés, n'a pas manqué de mettre en valeur le précieux témoignage fourni par Geoffroy Tory. Celui-ci est un contemporain, un camarade, un élève peut-être, et sa parole a de l'intérêt. Le passage, souvent réimprimé, est tiré du *Champ fleury* publié en 1529. Ainsi que le rappelle Renouvier, parmi les lettres qui, dans son livre, imitent les mouvements du

corps humain, Geoffroy Tory donna place à un I et à un K, dont le dessin lui avait été fourni par Perréal, « figure, écrit-il, que j'ay faicte après celle que ung mien seigneur et bon amy Jehan Perréal, autrement dit Jehan de Paris, varlet de chambre et excellent peintre des rois Charles huitiesme, Louis douziesme et François premier, m'a communiquée et baillée moult bien pourtraicte de sa main ». Ainsi aucun doute n'est possible : ces caractères construits avec des formes humaines sont de Perréal ; mais comme création de l'art, ils disent peu de chose, et dans tous les cas ils nous laissent bien loin de la peinture du Louvre.

Car il est charmant, le tableau que l'intelligente libéralité de M. Bancel vient de faire entrer au Musée. On peut avoir des incertitudes sur le nom de baptême que l'œuvre a reçu, mais, par ses qualités aussi bien que par ses touchantes faiblesses, la *Vierge aux donateurs* s'impose aux recherches des hommes de bonne volonté. Si tout n'est pas d'égale force dans cette peinture, tout y est instructif. L'auteur a particulièrement réussi les têtes des personnages qui sont des portraits : la nature vivante l'a guidé et soutenu [1] ; dans la physionomie de la madone, il a fait intervenir une velléité d'idéalisation : de là un certain vague, une écriture moins décidée. Quant au petit Jésus qui se démène sur les genoux de sa mère avec une grâce si empêchée et une inexpérience si évidente, il a, dans sa maussaderie, la valeur d'un aveu. Il nous dit une fois de plus combien fut profonde et durable l'influence que Rogier van der Weyden exerça sur nos maîtres français, même aux dernières heures du xv[e] siècle finissant. Il est là comme un témoin chargé de raconter les aventures, les enthousiasmes de notre école pendant la période qui s'achève à l'avénement de Louis XII.

Il y a dans ce tableau significatif la dernière trace d'une influence dont l'évanouissement est déjà annoncé. Le principe flamand y est très visible encore, mais modifié et adouci. Sous Charles VII et sous Louis XI, le maître écouté en France, c'est Van Eyck : nous aimons les carnations brunes et vigoureuses, et parfois les rudesses

1. Il n'est pas indifférent de rappeler ici que Perréal a été portraitiste. Ce fait, déjà indiqué par le conte de la reine de Navarre, est confirmé par un document qui nous arrive à la dernière heure. Dans un volume que la Société de l'histoire de France a publié en 1884, M. Armand Baschet, le chercheur aux découvertes heureuses, imprime trois lettres qu'il a trouvées aux archives de Mantoue. Il en résulte d'abord que Perréal était à Milan en novembre 1499 et ensuite qu'il avait fait le portrait du cardinal de Rouen et celui d'une jeune fille. Dans une lettre du 14, le peintre déclare que, si le marquis de Mantoue le désire, il lui enverra *la testa del Re*. Un portrait de Louis XII, par Perréal, reste donc vraisemblable.



des tons échantillonnés à la façon d'une armoirie, comme on le voit au Louvre dans le tableau héraldique et brutal qui réunit les membres de la famille des Ursins. Même dans le midi de la France, les peintres du roi René restèrent longtemps fidèles aux anciennes méthodes. Il y a encore des colorations chaleureuses à la Van Eyck dans le ***Buisson ardent*** de Nicolas Froment (1475). Mais bientôt les notes blondes, les notes claires arrivèrent avec Van der Weyden et avec Memling. On ira même jusqu'à aimer les visages blancs et déjà, sous Louis XII, on peut prévoir l'heureux triomphe des Clouet, ennemis de l'ombre.

Le tableau donné par M. Bancel nous apprend quelque chose encore. Il nous dit qu'aux dernières années du xve siècle, l'École française songeait à conquérir une qualité qui manqua souvent à nos miniaturistes, l'harmonie dans la couleur. Longtemps elle s'était tenue satisfaite par la vive découpure des tons individuels, agissant isolément sans trop se soucier des voisins. La *Vierge aux donateurs* est, au point de vue de l'histoire de la couleur en France, une page aussi précieuse qu'elle était inattendue. Il y a dans la robe de la madone, dans le tapis du premier plan, des combinaisons de roses très sages et de verts atténués qui certainement sont voulues et prouvent un coloriste. Si l'auteur de ce tableau, où abondent les délicatesses, n'était pas un maître robuste et incisif, il avait du moins les raffinements d'un esprit subtil. Mais n'espérez pas que je vous dise le nom de ce peintre amoureux des choses fines et douces. Ce nom, que je respecte sans le connaître, je le demande aux privilégiés qui savent tout.


PAUL MANTZ



LE MUSÉE DE HARLEM

(PREMIER ARTICLE)

La jolie ville de Harlem était déjà le centre des arts dans les Pays-Bas avant de devenir, durant la lutte contre l'Espagne, le rempart de l'indépendance nationale. Dès la première moitié du xve siècle, Albert van Ouwater, Gérard van Sint Jan, son élève, et surtout le célèbre Thierry Bouts de Harlem qui ne quitta sa ville natale qu'en 1458, avaient déjà acquis à ses peintres une réputation méritée. La fondation de sa Guilde de Saint-Luc remonte à une date fort éloignée; on possède sur son organisation des documents authentiques à partir de 1504. A ce moment les artistes harlémois les plus en vue sont Jan Mostaert (1474-1550), élève de Jacques de Harlem, peintre de Marguerite d'Autriche, qui, sans quitter le Nord, se laisse déjà troubler par les souffles venus d'Italie; le fantasque Jean Mandyn, plus fidèle aux tendances locales, qui s'exerce aux bambochades, gaillardises, diableries, et Cornelis Willemsz qui tient un atelier très fréquenté. C'est de chez Willemsz que s'élance vers le Midi l'aventureux Jan Schoorel, que sa curiosité entraîne jusqu'à Jérusalem. A son retour de Rome il devient à Harlem le vrai chef de la nouvelle école qui, sous son influence, italianise à outrance. Un de ses meilleurs élèves, le portraitiste Antonis Mor, s'expatrie même sans esprit de retour; un second, moins facile à dénationaliser, malgré son envie, Martin Heemskerk (1491-1581) revient au bercail, tout gorgé d'idéal et de science mal digérés; il passe sa vie à se dégonfler péniblement. Malgré la destruction violente des œuvres d'art en 1566 par les Iconoclastes dans tous les édifices religieux, la lutte contre l'Espagne et les querelles religieuses n'interrompirent qu'à peine l'activité des peintres à Harlem. Il s'y manifesta même

bientôt un surcroît d'émulation par suite de l'arrivée de plusieurs artistes flamands chassés de leur pays par la persécution religieuse. Ces émigrés apportaient dans l'Académie fondée par Karel Van Mander, Cornelis de Harlem, et les deux Goltzius des ferments nouveaux qui ne tardèrent pas à germer [1]. C'est alors vraiment que se forme, durant l'effervescence même des luttes patriotiques, sous l'action longue et décisive d'un praticien extraordinaire, Franz Hals, cette grande école d'où sortirent tant de portraitistes vigoureux, tant de joyeux peintres de genre, tant d'incomparables paysagistes. Cette explosion triomphante d'un art local et réaliste à Harlem n'empêcha pas cependant l'art classique et importé d'y vivoter obstinément et pauvrement. Pendant le XVII[e] siècle, naturalistes et italianisants vivent donc côte à côte à Harlem, faisant bon ménage dans la Guilde. On y voit, pêle-mêle, les dix membres de la famille Hals, les six Grebber, les six de Bray, les quatre Ver Spronck, les quatre Molenaar, les quatre Van Everdingen, la famille Van der Meer, les trois Ruysdael, les quatre Vroom, les quatre Wouwerman, Job et Gerrit Berckeyden, Adriaan Brouwer, Cornelis Bega, Cornelis Dusart, Cornelis Heda, Adriaan et Isaak van Ostade, Pieter et Antony de Molijn, Saenredam, Thomas Wyck et bien d'autres. Quelques-uns viennent du dehors s'y marier comme Ludolf Backuysen, quelques autres y mourir comme Pieter de Hooch. Un nombre énorme d'artistes y passe, attiré par la présence des bons maîtres et par les privilèges de la corporation dont le plus utile était celui de faire deux fois par an, à l'exclusion de tous autres, des ventes publiques de tableaux, suivies de banquets pantagruéliques [2].

La Guilde possédait, comme notre Académie royale, une collection de tableaux donnés, à leur entrée, par ses membres. Par malheur cette galerie, si précieuse pour l'histoire de l'art hollandais, fut dispersée au XVIII[e] siècle lorsque les corporations, même dans les Pays-Bas, devinrent impopulaires. Le Musée actuel ne date que de 1862. Il n'offre donc pas, tant s'en faut, la série complète de tous les Harlémois célèbres. Néanmoins, formé en grande partie de peintures provenant d'hôpitaux ou d'établissements publics, il pré-

1. M. Bode cite, parmi ces Flamands, les peintres de paysages et d'animaux : Hans Bol, Roeland Savery, David Winckboons, les Nieulandt ; le peintre d'architecture : B. van Bassen ; les peintres de marine : Adam Willaerts et Jan Porcellis. (Wilhem Bode. *Studien zur Geschichte der Hollandischen Malerei.* In-8°, Braunschweig. 1883.)

2. Les *Artistes de Harlem*, par A. Van der Willigen. Harlem, 1870.

sente une réunion exceptionnellement intéressante de ces tableaux de corporations dits *tableaux civiques* qui furent, pour les portraitistes des Pays-Bas, l'occasion de leurs plus grands succès. On y peut suivre l'histoire de cet art si particulier depuis le XVI[e] siècle jusqu'au XVIII[e] siècle. La collection, sans cesse augmentée par des acquisitions ou des legs, comprend aujourd'hui 267 peintures rangées dans quatre salles construites sur les voûtes d'un ancien couvent de Dominicains. On y accède par la Maison de ville; aucune entrée n'était plus digne. Par une bonne fortune qui n'est point rare dans les Pays-Bas, ce petit édifice, spécimen gracieux de la Renaissance locale, n'a point changé d'aspect depuis le XVII[e] siècle. Moitié forteresse, moitié palais, portant gaiement sa robe intacte de briques rouges agrémentée de pilastres, cordons, niches, cartouches en belle pierre blanche comme un brocard chargé de guipures, la vieille Maison communale se présente d'un air à la fois confiant et coquet, pareille à une petite aïeule, toujours verte, à la fois vénérable et familière. Telle on va la voir dans les toiles d'Ouwater, de Berckeyde, de Van der Vinne, telle on la retrouve dans tous les musées du monde, au fond de quelque tableau harlémois, avec son passé héroïque marqué sur sa façade. Dans la niche centrale de l'avant-corps veille toujours, les yeux bandés, la Justice impartiale, surmontant la devise vaillante de ce brave peuple : *Vicit vim virtus.* A gauche, saillit toujours le balcon de pierre d'où ses magistrats lui parlaient, avec l'inscription : *Hanc sacram Themidis ædem Senatus sedem ne temerato civis unquam.* 1630. Avant d'entrer dans le Musée on est déjà en pleine peinture, en pleine âme hollandaise.

I.

La critique moderne est cruelle pour les Italianisants du XVI[e] siècle; elle leur fait expier chèrement leur gloire éphémère, sans toujours se rendre compte des circonstances qui les justifient. A tout prendre, ces braves gens sont-ils si coupables qu'ils en ont l'air? D'une part, le mouvement qui précipitait l'Europe vers l'Italie de Léonard, de Raphaël, de Michel-Ange était irrésistible; il leur eût vraiment fallu une imagination de glace et des yeux obtus pour n'être pas émus par ce spectacle magnifique de la beauté triomphante. D'autre part, s'ils perdirent, dans cette lutte inégale, une partie de leur originalité native, ils l'y perdirent rarement tout entière et ce sont eux qui,

préparèrent, pour leurs successeurs, une renaissance d'un éclat inattendu. Sans tous ces maladroits Flamands et Hollandais qui s'offrirent, avec enthousiasme, en holocauste sur les autels de Venise et de Rome, nous n'aurions certainement ni Rubens, ni Van Dyck, ni Rembrandt, ni Hals, ni la plupart des Hollandais du XVII[e] siècle. Avouons-le de bonne foi; c'eût été regrettable. La peinture, comme la Providence, a souvent de ces voies détournées; il est plus intéressant de les découvrir que d'enseigner, après coup, celles qu'il eût fallu suivre.

Jan Schoorel, celui qui détermina le mouvement, avait eu pour second maître, à Amsterdam, ce Jacob Cornelisz, dont la *Nativité* au musée de Naples a longtemps passé pour un Dürer et qui, dans l'un de ses derniers tableaux, *Saül et la Pythonisse*, de 1526, au Musée d'Amsterdam, se montre, à distance, si préoccupé de Mantegna et de Botticelli [1]. Avant d'arriver à Venise, il s'était arrêté à Utrecht, chez Jan Mabuse; à Nuremberg, chez Dürer. C'était dès lors un artiste complet ainsi que le prouve son beau tableau d'autel à Obervellach. L'Italie le désorienta comme tous ses compatriotes, le troubla, l'amoindrit sur certains points, l'exalta et le compléta sur beaucoup d'autres. Comme portraitiste il ne perdit rien, si nous en jugeons par sa suite de douze portraits à mi-corps, les *Pèlerins de la Terre-Sainte*, qu'on voit à Harlem. L'expression des physionomies, nette, sérieuse, profonde, conserve toute la gravité septentrionale; mais le faire, plus simplifié et plus large, dénote, dans le maniement de la brosse, une aisance généreuse qu'on demanderait en vain à Cornelisz ou à Lucas de Leyde. L'exécution matérielle, outre la question de style, semble avoir vivement préoccupé Schoorel. Sa peinture, à son retour d'Italie, est d'une pâte solide et ferme, parfois vive et brillante comme l'émail, qui forme contraste avec la transparence mince des ouvrages antérieurs et qui montre le progrès accompli. Il est vrai qu'en bon Hollandais, dès qu'il s'agit de beauté plastique, il perd la tête et n'y entend plus grand'chose. Ses chairs nues tournent à la glace sous prétexte de blancheur et au bois dur sous prétexte de fermeté. Ses *Adam et Ève*, de grandeur naturelle, lourdement posés, grossièrement équarris, d'allure gauche, de mines niaises, malgré leurs ambitions classiques, ne rappellent Jules Romain que par la sotte fixité de leurs gros yeux noirs. Son *Baptême au Jourdain*, quoique surchargé de réminiscences florentines et romaines,

1. L. Scheibler. *Die Gemälde des Jacob Cornelisz van Amsterdam* (dans le Jahrbuch der K. Pr.Kunstsammlungen, III, p. 13-29).

est beaucoup plus intéressant à cause du paysage magnifique qui l'enveloppe. Ce paysage montagneux et lumineux, composé, dit la tradition, d'après ses études faites en Terre-Sainte, est d'une solennité éclatante, qui annonce Claude et Poussin. Il est difficile de ne pas penser à notre Nicolas devant ce tableau du vieux Hollandais; ce sont les mêmes dimensions, les mêmes proportions, les mêmes recherches classiques et sculpturales dans les attitudes des hommes et dans la grâce des femmes, le même enthousiasme pour les grandes lumières diffuses. On n'ose guère penser que Poussin ait vu des Schoorel en Italie bien qu'il s'en trouvât dans quelques galeries; mais ce n'est pas la première fois qu'à travers les siècles se révèlent des parentés d'intelligence singulières [1].

Marten Jacobs van Heemskerk, on le sait, se lança dans l'ultramontanisme avec moins de prudence que son maître. Fils de paysan, nourri dans les champs, il s'enivra des vins capiteux de l'aristocratique Italie avec la gloutonnerie robuste d'un rustaud mal éduqué. Michel-Ange n'a guère eu, par moments, de parodiste plus grimacier ni plus grotesque. Ce gymnasiarque extravagant a pourtant ses bonnes heures. Malgré tout, c'est un tempérament vigoureux, un metteur en scène infatigable, un praticien hardi. Avec toutes ses lourdeurs, avec tous ses plagiats, il trouve par instants des impétuosités d'attitudes qui surprennent, des franchises de physionomies qui rassurent, des ardeurs de colorations qui émeuvent : bref, il a déjà du Rubens dans le sang. On s'en aperçoit bien au Musée de Bruxelles, mais cela ne m'a jamais plus frappé qu'à Harlem. Je ne parle pas du *Saint Luc peignant la Vierge*, portrait prétentieux et grossier de son boulanger, figure vraiment drôlatique avec son bonnet phrygien, sa houppelande bariolée, ses grosses besicles, qui l'excuse tout à fait d'être allé en Italie chercher quelques leçons de style, de dessin, de peinture. Je ne parle pas de la *Madonna di Loreto*, copiée à Rome en 1551, avec une rusticité terrible, ni de la grisaille du *Serpent d'airain*, où quelques fous furieux tordent maladroitement, en des poses convulsives, leurs membres hypertrophiés, ni du *Jésus couronné d'épines*, variante brutale et répulsive d'un de ses thèmes favoris ; je m'en tiens au grand triptyque, prove-

1. Dans la première moitié du XVI[e] siècle, l'Anonimo de Morelli cite plusieurs tableaux de Schoorel conservés à Venise : la *Submersion de Pharaon*, in Casa Zio; la *Vierge en Égypte*, in Casa Ram ; la *Vierge et saint Joseph*, in Casa Vendramin (*Notizia d'Opere di disegno*, etc. Seconda edizione per cura di G. Frizzoni, Bologna. 1884).



LE REPAS DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN, PAR FRANZ HALS.

(Musée de Harlem.)

nant d'une église de Delft, signé et daté de 1559. Le panneau central de cette œuvre magistrale représente *Jésus au prétoire*. Les figures, en pied, sont de grandeur naturelle. Le Christ, nu, sanglant, couronné d'épines, se présente de face. Les traits sont gros, l'aspect vulgaire, mais l'expression profondément douloureuse. Près de lui, s'avance Pilate. Rouge de visage, rouge de barbe, pompeusement affublé d'un costume théâtral où le rouge domine, avec son surcot grenat, brodé d'or, son manteau gros vert fourré de panthère, ses chausses écarlates, ses brodequins chargés d'orfèvrerie, sa toque prétentieusement déchiquetée, ce fonctionnaire de carnaval doit assez rappeler les gentilshommes du temps, campagnards mal dégrossis, lorsqu'ils se travestissaient dans les divertissements archéologiques donnés par les Chambres de rhétorique. De chaque côté du Christ se démènent, cela va sans dire, deux horribles valets, pelés, chauves, cagneux, comme les aime Heemskerk. La facture est toujours brutale, avec ses abus ordinaires de bruns; mais la coloration, dans la gamme rouge, y atteint des effets d'une intensité extraordinaire et la tentative harmonique y est très marquée. Ce panneau tout seul, néanmoins, ne suffirait pas à glorifier Heemskerk. C'est dans les deux volets de côtés où sont agenouillés les donateurs que le condisciple de Mor et de Calcar, exalté, comme eux, par Venise, se montre décidément un artiste supérieur, portraitiste vigoureux et coloriste éclatant. Toutes les figures sont de face. A gauche, deux hommes, le premier d'âge mûr, les cheveux blancs, le menton rasé, les mains jointes et baissées; le second d'âge moyen, châtain, avec toute sa barbe, les mains levées, tous deux portant des houppelandes noires et fourrées; derrière eux, debout, un grand saint Christophe. A droite, une vieille dame, coiffée de blanc, en prière, accompagnée de cinq jeunes femmes et fillettes d'âges divers. Derrière ce groupe se tient, droite, une jeune sainte, mince, d'aspect délicat, la tête enveloppée d'un léger voile, portant un goupillon. Son front blanc, ses joues roses, ses lèvres vives, ses grands yeux noirs humides, d'une grandeur démesurée, font involontairement penser à la Femme au chapeau de la National Gallery, à la même femme du Louvre et de Munich. C'est comme une apparition prématurée d'Hélène Fourment! Mais ce n'est point seulement par ce trait de ressemblance, trait de hasard, que le vieil italianisant annonce le superbe décorateur d'Anvers; il fait mieux, il le prépare puissamment par sa manière libre de peindre, par l'assouplissement de ses modelés élargis, par la vivacité généreuse de ses fortes harmonies à base

rouge et brune, par la qualité ferme et brillante de sa pâte grasse et coulante. De tels portraits font pardonner bien des contorsions.

A côté d'Heemskerk qui, dans ses plus grands accès d'extravagance pédante, garde toujours un fonds d'énergie brutale, Cornelis de Harlem, lymphatique et froid, paraît plus que jamais insipide. L'idéal qu'il s'est fait des beautés anatomiques n'est qu'un idéal d'emprunt ; il ne connaît que de nom le soleil méridional, il n'a vu les maîtres d'Italie que par des gravures ou des pastiches ; dans sa plus longue sortie du pays, il n'a poussé qu'en France et jusqu'à Rouen. Fondateur de l'Académie de Harlem, visant à la correction, affectant la distinction, c'est l'un des inventeurs les plus curieux du genre académique. Il déploya même, sur ce terrain, une sorte de génie, car, du premier coup, il trouva tout ce qui constitue le genre pour les praticiens consciencieux et médiocres ; c'est-à-dire la tension prétentieuse du dessin, l'amollissement et le pourléchement du modelé, l'égalité lisse du coup de brosse, la virtuosité inopportune des attitudes, la fadeur sentimentale des physionomies. Plusieurs de ses œuvres pourraient être prises, au premier coup d'œil, comme celles des Grebber, ses élèves, pour des produits d'une Académie moderne entre 1810 et 1830. A Harlem, son *Adam*, de 1626, à poils follets, est presque un bellâtre de la Restauration comme son *Adam* d'Amsterdam est un acrobate allemand. En fait, Cornelis est un artiste vulgaire ; il a beau se guinder aux belles manières, il reste commun, mais ses types, pris dans la rue, ne retiennent plus rien des franchises de la rue. Leurs prétentions plastiques et aristocratiques sont d'autant plus choquantes que leur origine grossière est plus indélébile. Par malheur, il ne s'en tient à la réalité pour laquelle il est fait que lorsqu'on l'y force, et c'est vraiment dommage ! En effet, le tempérament national, malgré tout, ne lui manque pas. Dès qu'il remet le pied à terre, il y reprend des forces inattendues. Si sa célébrité le condamne à exécuter des groupes de portraits, il s'en tire fort bien. Les plus anciens tableaux civiques, à Harlem, sont de sa main, et c'est chez lui qu'il faut chercher, en germe, quelques-unes des qualités supérieures qui vont s'épanouir chez Hals et chez Rembrandt.

Son premier *Repas d'archers* est de 1583. Vingt-deux convives, de grandeur naturelle, à mi-corps. Sur le devant, six d'entre eux sont assis sur un banc, vus de dos, mais tournant la tête vers le spectateur. Les autres sont rangés autour de la table. Au premier plan, se tient déjà, d'un air décidé, sa bannière jaune et blanche

roulée sur l'épaule, un beau porte-fanion ; ce sera le personnage favori de Hals, celui qui lui servira de prétexte à lancer ses notes les plus éclatantes. Costumes très simples, d'ailleurs : des justaucorps blancs ou noirs ; des chapeaux de feutre noir à petits bords, pas d'écharpes en bandoulière. C'est un peu plus tard, après la grande lutte, que les citoyens-soldats, en se faisant peindre, affecteront quelquefois des airs cérémonieux ou qu'ils paraderont en costumes luxueux. Ce qui frappe chez eux, ici, c'est l'air de bonhomie sérieuse avec lequel ils s'empilent dans la toile étroite et s'arrangent déjà en groupes vivants et naturels. Le jeune homme, imberbe et gras, qui pose une main sur son cœur en serrant celle de son voisin sous le geste encourageant d'un vieillard qui les pousse l'un vers l'autre, représente une de ces scènes de réconciliation patriotique entre gentilshommes et plébéiens probablement fréquentes dans cette période héroïque. On la retrouvera plus tard chez Van der Helst et chez d'autres. De même, au fond, le groupe des buveurs altérés est un groupe bien hollandais ; le gros gaillard au chapeau enfoncé sur l'oreille qui plonge un regard mélancolique au fond de sa chope vide, celui qui tend son verre au servant affairé, tous les causeurs animés autour d'eux montrent ce que l'académicien Cornelis eût su faire s'il était demeuré sur son terrain naturel. La facture, il est vrai, est égale, molle et lisse. Cornelis pense à Bronzino, pense aux Bolonais, pense peut-être à Federigo Zucchero qu'il avait pu connaître à Harlem vers 1570, mais cette pensée ne lui est pas toujours fatale ; car, si elle lui enlève un peu de la précision minutieuse encore en usage chez ses compatriotes plus fidèles aux traditions de Van Eyck et de Lucas de Leyde, elle donne, en revanche, à son dessin une ampleur tranquille et grave, à sa touche une liberté souple et aisée qui nous mènent assez vite à la pratique du XVIIe siècle. Mierevelt, Morelsee, Ravesteyn lui sont bien supérieurs comme portraitistes ; cependant Cornelis, comme sans doute Karl van Mander, son collègue, le maître de Hals, apporte, à côté de leurs analyses un peu sèches, une liberté plus vive qui ne sera pas inutile à la formation de la génération prochaine. Le *Repas d'officiers* de 1599 ne vaut pas celui de 1583. C'est plus dégagé, peut-être, mais plus négligé et plus lâché. En vieillissant, Cornelis s'amollit et s'affadit de plus en plus. Dans ce banquet de douze convives où les victuailles abondent, la salle, éclairée au fond par une fenêtre ouverte sur la campagne, semble déjà celle où Hals trouvera plus tard réunis ses bons buveurs. Quelques têtes y sont graves et belles, parfois même d'une coloration

assez vive, ainsi que les accessoires, mais l'éparpillement de toutes ces notes brillantes les prive de tout effet. Il ne suffit pas de cueillir çà et là des fleurs ; il faut assortir et lier le bouquet.

Ce n'était pas à Franz Pieters Grebber (1570-1649) qu'était réservée cette gloire. Il a, dans le Musée, trois *Repas d'officiers*, dont deux se placent entre ceux de Cornelis et ceux de Hals, en 1600 et en 1610. Le premier, long comme un corridor, ne contient pas moins de quarante-cinq figures, assises ou debout, presque toutes la tête nue, se bousculant pour être vues dans la foule avec une amusante naïveté. Le second réunit encore trente-quatre convives. Cet honnête Grebber, qui copie timidement Cornelis, ne se doute pas des services que peuvent rendre à de forts mangeurs un air respirable et une lumière gaie. Les siens, pâles et lisses comme des cires fondantes, étoufferaient par asphyxie avant d'étouffer par écrasement. Sa peinture est mince, jaunâtre, fuyante, soufflée. L'école avait grand besoin d'être mise au vert. Grebber le sentit lui-même. Son dernier *Repas d'officiers*, en 1619, sans marquer beaucoup de décision, est cependant composé de gens mieux portants. Le groupement est plus habile, les physionomies sont plus vives, l'exécution est plus brillante. Quelqu'un dans l'intervalle a passé là, dont les conseils ou l'exemple ont émoustillé le tranquille praticien. Ce quelqu'un, c'est maître Franz Hals.

II.

C'est au Musée de Harlem, on le sait, qu'il faut voir Franz Hals (1584-1666) pour comprendre, avec sa grande renommée, l'action décisive et féconde qu'il exerça sur l'École hollandaise. Il s'y présente avec huit grands tableaux civiques; le premier, de 1616, marque presque ses débuts ; le dernier, de 1664, présage sa fin prochaine ; toutes les figures, vues jusqu'aux genoux, y sont de grandeur naturelle. MM. Vosmaer et Bode, dans leurs savantes recherches, n'ont pu trouver, avant 1616, d'autre peinture authentique que le petit portrait de Scriverius (1613) dont l'exécution, pénible et sèche, rappelant Grebber et Cornelis, ne met pas encore l'artiste au-dessus de ses aînés célèbres, Mierevelt et Ravesteyn. Le *Repas des officiers de Saint-Georges*, en 1616, le montre, au contraire, en pleine possession de tous ses moyens et jetant, tout à coup, sans effort apparent, l'illumination de sa verve franche et joyeuse dans le demi-jour tranquille des traditions académiques. L'ordonnance reste naïve; c'est celle

de Cornelis et de Grebber, avec moins de gravité dans les physionomies, avec plus de laisser-aller dans les attitudes. Ces douze bons Hollandais, de santé robuste, d'allure décidée, de mine loyale, n'ont suspendu qu'un instant, pour le plaisir du peintre, autour de la table copieusement servie, leurs gestes spontanés de mangeurs solides et de forts buveurs. Les deux porte-drapeaux, deux jeunes gens superbes, se tiennent debout : l'un, au fond, la tête nue, près de la fenêtre ouverte, sa bannière blanche et jaune sur l'épaule; l'autre, à droite, au coin, la main sur l'épée et portant haut sa tête coiffée d'un grand feutre à panache enguirlandé d'une chaîne d'or. Comme chez Cornelis et chez Grebber, c'est donc toujours l'ordre dispersé; l'idée de concentration d'effet et d'unité harmonique, qui se marquera bientôt, n'apparaît, au moins dans l'ordonnance, qu'à l'état crépusculaire. A bien voir, on trouve même encore, dans l'opacité persistante des fonds, dans certaines froideurs des ombres, dans l'inégalité indécise d'une lumière jaunâtre, dans certaines attentions méticuleuses du coup de brosse, des vestiges nombreux de l'ancienne manière. Mais, si les acteurs sont les mêmes, quelle différence dans leur jeu! En passant de Grebber à Hals, l'impression est celle qu'on éprouve en sortant d'un musée de figures en cire dans la rue ensoleillée où s'agite la foule vivante. Sous son pinceau déjà libre et hardi, aux touches nettes et résolues, tous ces visages virils s'animent, tous ces yeux honnêtes s'allument, toutes ces lèvres joyeuses s'entr'ouvrent, et la lumière abondante, circulant autour des corps solides, rapproche subitement, dans un accord retentissant de couleurs brillantes, les faces rubicondes, les armes polies, les verreries diaphanes, les vaisselles à reflets, les velours lustrés, les écharpes soyeuses dont les notes dispersées naguère s'éparpillaient chez ses prédécesseurs en taches claires et discordantes sur le fond monotone des pourpoints sombres. Si Hals trahit encore çà et là quelque timidité, d'ailleurs très relative, dans l'exécution des figures sous lesquelles on sent un dessin aussi ferme et aussi précis que celui de ses plus illustres contemporains, il est déjà passé maître dans l'art d'animer, en les subordonnant, tous les accessoires. Personne désormais ne fripera mieux que lui une collerette, ne chiffonnera mieux une ceinture, n'assouplira mieux un gant, ne cisèlera mieux un pommeau d'épée. C'est la vie, la joie, le naturel, la santé, toutes les qualités foncières de la race qui rentrent, tout de bon cette fois, dans l'art de la Hollande et qui n'en sortiront plus. L'année 1616 était vraiment bonne pour la peinture civique; car Jan van Ravesteyn, au même moment, faisait sa *Réunion*

d'archers, composée de vingt-cinq figures, à l'hôtel de ville de la Haye. Il suffit de comparer ce chef-d'œuvre de vérité grave et de dignité simple avec le chef-d'œuvre de franchise joyeuse et de familiarité communicative du Musée de Harlem pour saisir la portée de l'évolution qui s'accomplissait et pour bien comprendre ce qu'apportait de nouveau dans l'art de peindre l'étonnant bohème de Harlem, au moment où Rembrandt n'était encore qu'un enfant de neuf ans.

Entre ce banquet et ceux qui suivent, neuf années s'écoulent, les années les plus actives de Hals. Il avait 32 ans. Après avoir battu comme plâtre sa première femme, il venait d'en épouser une seconde, Lisbeth Reyniers, la joyeuse gaillarde qu'il embrasse si victorieusement au Musée d'Amsterdam et qui lui avait donné, une semaine après leurs noces, le premier de leurs neuf enfants. Sa réputation, comme portraitiste, était faite. Patriciens ou gens du peuple, c'était à qui poserait devant lui. C'est dans cette période de belle humeur qu'il peignit un grand nombre de figures populaires et qu'il acquit, dans ce libre contact avec la nature, toute sa franchise d'observation, toute sa vivacité d'exécution. Le *Serment à la fidélité*, le *Joyeux trio*, le *Fou* du Musée d'Amsterdam, la *Bohémienne* de la galerie Lacaze, marquent cette période dans laquelle se développe rapidement son goût pour les sujets familiers, la pleine lumière, les colorations claires et bigarrées. Ce goût qu'il semble avoir, en partie, hérité de son maître Karl van Mander, beaucoup moins classique qu'on n'a supposé, se trouvait encouragé par une admiration alors générale pour les naturalistes italiens, surtout pour Caravage dont son camarade Gérard Honthorst était devenu le prophète dans les Pays-Bas.

Ce qui est certain, c'est que lorsque nous voyons Franz Hals reparaître en 1627, dans deux nouveaux tableaux de corps, c'est un homme renouvelé. Plus de lourdeurs, plus de duretés, presque plus d'ombres. Les costumes, il est vrai, ont changé; ils sont devenus élégants, ornés, multicolores. Mais ce qui a plus changé, c'est le peintre. Ce qui l'intéresse maintenant, par-dessus tout, c'est le jeu vibrant et varié des couleurs naturelles dans la lumière diffuse. Ses figures sont posées avec une franchise délibérée; ses visages, vivement modelés par touches fermes, souples et nettes, rayonnent de vérité hardie et parlante. Leur tempérament, leur caractère, leur pensée présente, rien n'échappe à son œil pénétrant ni à sa main rapide. Aucune peine, aucun système, aucun effort. C'est la nature même, la nature brillante et mouvante, simplifiée instinctivement, comme dans les fresques décoratives, par l'adoucissement des reliefs. Les figures

ont peu d'épaisseur, et cette suppression des saillies violentes laisse resplendir, avec une délicieuse harmonie, dans un accord ininterrompu, comme une gerbe fraîche de fleurs printanières, l'assortiment joyeux des nuances vives. L'art de peindre pourra donner des sensations plus précises, plus suggestives, plus profondes; il n'en donnera jamais de plus communicatives, ni de plus sincères.

Dans ce nouveau *Repas des archers de Saint-Georges* [1], il y a onze figures, d'une virilité superbe, groupées cette fois, dans la petite salle, avec une liberté décisive. On dirait une peinture murale brossée avec la verve et l'agilité d'un décorateur consommé. Six officiers, tête nue, sont assis autour de la table, le verre en main. Autour d'eux, debout, trois porte-drapeaux. On ne sait lequel des trois est le plus flambant. Celui du premier plan, portant sa bannière orange sur l'épaule droite, son grand feutre à la main, en pourpoint noir, collerette plissée, gants blancs, est admirable d'allure et d'éclat. Tous ces vêtements sombres, toutes ces fraises blanches, toutes ces écharpes bleues fournissent à Hals des prétextes à phrases symphoniques d'une transparence, d'une souplesse, d'une caresse irrésistibles. Le *Repas des archers de Saint-Adrien avant leur départ pour le siège de Hasselt et de Mons le 18 octobre 1622, sous le colonel et bourgmestre Wilhem Voogt*, est plus surprenant encore. Il y a, s'il est possible, plus de clarté, plus d'air, plus de joie. La lumière se précipite par deux fenêtres, dont l'une, de face, à vitrail peint. Des douze convives, six sont assis, six sont debout, tous en pourpoints noirs, avec des écharpes tricolores, bleu, orange, blanc. Bonnes figures, loyales, ouvertes, modestes, vaillantes, joyeuses, que le peintre a simplement et vivement rendues dans toute leur simplicité et leur vivacité, sans leur imposer plus de profondeur, plus de solennité, plus d'agitation qu'elles n'en avaient! Ce rayonnement fier et naïf de la réalité est vraiment d'un charme unique, même dans l'œuvre de Hals! On retrouvera l'artiste plus puissant, plus concentré, plus ample; on ne le retrouvera jamais si clair, si dispos, si lumineux [2]!

III.

C'est sans doute vers cette époque ou quelque peu auparavant que dut être peint le plus grand des quatre tableaux célèbres, que les

1. Voir la gravure de Unger publiée dans la *Gazette*, t. VIII, 2e période, p. 167.
2. Quelques têtes, dans ce tableau, rappellent la première manière de Hals.



RÉUNION DE FAMILLE DANS UN JARDIN, PAR FRANZ HALS.
(Musée du Louvre.)

admirateurs de Hals ne manquaient pas autrefois d'aller voir dans le Hofje van Beresteyn et dont trois viennent d'entrer au Louvre. Burger l'a décrit ici même avec sa verve accoutumée[1] : « Nicolas van Beresteyn, vêtu de noir, est assis au milieu de la campagne. Sa femme, assise contre ses genoux, y appuie le coude et la main; une petite fille, en riant, offre des fleurs au père; au-dessus d'elle une jeune suivante cueille des cerises à un cerisier qui sert de fond — ça fait comme un ciel vert avec des étoiles rouges — et un petit garçon lui tire la main pour atteindre à la branche. A droite, groupe d'une femme accroupie et de quatre petits enfants qui jouent avec un oiseau. » Cette peinture, faite sur une toile grossière, a subi, au XVII[e] siècle même, probablement par suite d'un accident ou la survenance d'un nouvel enfant, une addition fâcheuse; la dernière petite fille, à droite, a été peinte par une main étrangère sur une bande de toile ajoutée ou changée; de plus, quelques maladroites restaurations ont altéré, sur plusieurs points, l'intégrité de l'œuvre primitive. Quoi qu'il en soit, cette composition, familière et gracieuse, d'un genre assez rare dans l'œuvre virile du maître portraitiste, reste une pièce d'une réelle importance pour son histoire[2]. Burger croyait y voir une œuvre de maturité plus avancée et voulait reculer la date traditionnelle de 1629; il nous semble, au contraire, qu'il la faut avancer[3]. Quelques gaucheries naïves dans la composition, quelques duretés dans l'exécution des draperies, une expansion générale et sans repos de clarté et de fraîcheur, le peu de relief des

Quoique le tableau ait été achevé en 1627, la scène représentée est de 1622. Il est possible que l'œuvre ait été abandonnée puis reprise.

1. *Gazette des beaux-arts*, 1[re] série, t. XXIV, p. 228.

2. Vosmaer signale seulement, comme deux pièces du même genre et du même temps, deux petits tableaux de la collection privée du roi des Belges, représentant, l'un deux fillettes jouant avec un chat, l'autre un petit garçon et une fillette jouant aux cartes. « Une même enfant a servi de modèle dans les deux peintures. C'est une jolie petite fille blonde aux joues roses. Il lui manque une dent, ce qui ne l'empêche pas d'être charmante. Elle rit de si bon cœur! La gracieuse tête rappelle la jeune demoiselle de Beresteyn que Hals devait peindre plus tard. » (*Eaux-fortes d'après Franz Hals, par Unger, avec une étude sur le maître,* par Vosmaer. Leyde 1873.) M. Bode ne reconnaît pas la main de Hals dans ces peintures et les attribue à son fils Franz. (*Studien zur Geschichte der Hollandischen Malerei*, p. 103.)

3. Les registres du Béguinage confirment cette appréciation. Ce n'est point, comme on l'a cru jusqu'ici, Nicolas van Beresteyn, le fondateur de l'établissement en 1684, qui figure dans le tableau de famille, sous l'aspect d'un homme mûr, avec sa femme, mais bien son père, accompagné de sa mère. Nicolas et sa sœur Emerentia sont deux des enfants qui les entourent. Tous deux moururent sans enfants,

figures et par-dessus tout l'égalité plus mince de la peinture, trahissent au contraire la période de formation. Le tableau a quelques-unes des inexpériences de la jeunesse ; il en a aussi toute la vivacité joyeuse, tout l'aimable entrain, toute la fleur, avec une note délicate et émue de tendresse qui résonne rarement sous la main souvent rude, parfois même grossière, de notre maître inégal.

La date de 1629 n'est, en réalité, portée que par le *Portrait d'homme*, vu jusqu'aux genoux, la tête nue, la main droite sur la hanche, tenant de l'autre son chapeau, qui, une seconde fois, quelques années après, représente le père du fondateur de l'hospice. Cette peinture, de beaucoup la meilleure des trois, est absolument intacte et d'une exécution magistrale, non plus en pleine lumière, comme les banquets de 1627, mais dans une gamme énergique et sombre d'une intensité puissante, avec des raffinements de transparences, des modulations de nuances, des vigueurs de modelés, des souplesses de reliefs d'une qualité rare et inattendue. La confrontation de ces pièces datées est bien faite pour étonner, si connue que soit la dextérité de Franz Hals et si disposés que soient ses biographes les plus sérieux à le croire capable d'avoir en même temps pratiqué les systèmes les plus divers et travaillé à la fois avec conviction dans le clair et dans le noir. Quant à nous, il nous semble y voir, comme dans les deux *Portraits d'Albert van Nierop et de Cornelia van Nierop*, entrés récemment au Musée de Harlem et datés de 1631, la marque du changement nouveau qui s'opérait chez Hals, et son retour réfléchi vers l'emploi du clair-obscur et des gammes plus restreintes de tons plus profonds, avec la tranquillité d'une science plus mûre et d'une conviction mieux assise. Le *Portrait de la Dame de Beresteyn*, formant pendant à celui de son mari, est conçu dans le même esprit calme et grave. Il date, sans doute, de la même époque, et prouve que Hals, le peintre des pêcheurs, des ivrognes, des fous, était capable de tout, même de peindre, avec distinction, le visage doux et pâle, au sourire attristé, d'une patricienne un peu languissante. Ici, Hals se rattache aux peintres en titre de la noblesse; sa supériorité de praticien éclate par endroits, comme dans la souplesse légère de la collerette en mousseline et dans l'éclat laiteux des carnations.

Puisque cette famille affable des Beresteyn devait quitter l'humble

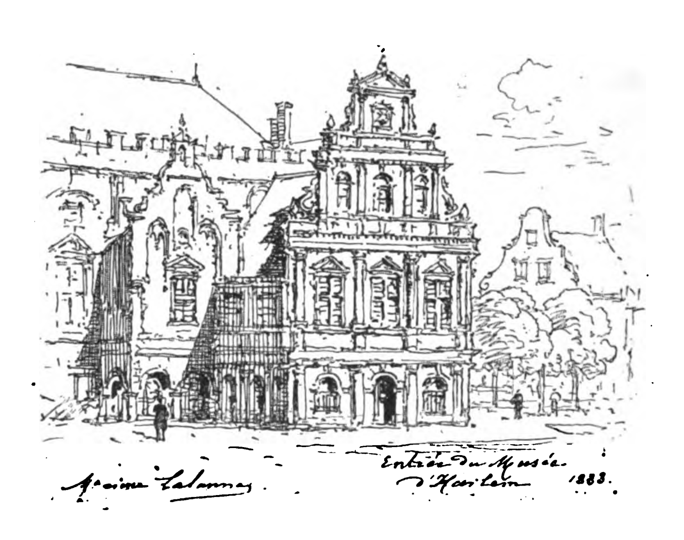
ce qui explique leur libéralité commune. Le *Portrait d'Emerentia* représente une fillette de 12 à 14 ans; d'après son faire magistral, on peut le supposer peint entre 1630 et 1634; en admettant qu'Emerentia ait été l'un des plus jeunes enfants du tableau de famille, ce dernier ne remonterait donc guère au delà de 1620.

parloir du Béguinage où elle était modestement renfermée depuis deux cents ans, notre Musée du Louvre n'avait-il pas quelque raison de la recueillir? Le portrait d'homme, à lui seul, eût valu qu'on se montrât généreux. Les avaries qu'ont pu subir la réunion de famille et le portrait de femme n'exigeaient pas, d'ailleurs, qu'on dédaignât deux œuvres d'un caractère très particulier dans l'œuvre du maître; car la première, presque aussi importante par ses dimensions que les tableaux civiques de Harlem, quoique elle en soit si différente par le sujet, n'a pas, que nous sachions, son équivalent parmi les Hals que possède ou puisse désormais acquérir aucun Musée.

La jeune *Emerentia* représentée une seconde fois, quelques années plus tard, dans un quatrième tableau, fait seule défaut, par malheur, à cette suite de portraits de famille [1]. C'était une œuvre tout à fait hors ligne, d'un faire plus hardi, d'une perfection plus éclatante. Un spécimen de Hals, dans cette manière souveraine, nous manque donc encore, mais c'est beaucoup d'avoir acquis trois peintures authentiques de sa belle maturité, contemporaines de ses chefs-d'œuvre de Harlem et qui aideront les Parisiens, plus que la *Bohémienne* et le *Descartes*, à comprendre la haute valeur de ce réaliste passionné et savant, le véritable fondateur de la grande École hollandaise.

(La fin prochainement.) GEORGES LAFENESTRE.

1. Le *Portrait d'Emerentia* a été acquis, au prix de 100,000 florins (210,000 fr.) pour la collection Rothschild, à Francfort.



REVUE MUSICALE



ÉLICIEN DAVID, le doux, le poétique musicien du *Désert* et de *Lalla-Rouk*, pour ne citer que ses meilleurs ouvrages, va enfin avoir une sépulture digne de lui. Le festival donné le 22 février, au théâtre du Châtelet, a produit une somme importante et, grâce au désintéressement des artistes qui y ont pris part, le produit de ce magnifique concert permettra de terminer le monument qui marque dans le cimetière de Saint-Germain la place de sa tombe. La mémoire de Félicien David sera donc honorée publiquement comme elle mérite de l'être; c'est un acte de justice un peu tardif, mais il ne faut pas trop s'en étonner : d'autres morts, et plus illustres, attendent leur tour. Le monument de Berlioz n'est-il pas encore à élever?

Dernièrement M. Colonne a célébré dignement l'anniversaire de la mort du grand maître français, en donnant un concert entièrement composé de fragments de ses œuvres. La salle du Châtelet était comble, on a applaudi à outrance et l'administration a dû encaisser une recette superbe. Tout cela est sans doute très flatteur pour la mémoire de Berlioz, mais n'avance pas d'une minute l'édification du monument que lui doit le pays dont il est une des gloires les plus durables. Voilà bientôt trois ans que la souscription est ouverte : le moment n'est-il pas venu d'organiser un grand festival pour en terminer d'un coup avec la question d'argent? Tant que la statue de Berlioz ne se dressera pas sur son piédestal, en plein Paris, au milieu de la place Vintimille qui lui est réservée, on aura peine à se figurer la grandeur du maître. Un simple buste ne dit rien au public; on en a tant abusé dans ces derniers temps, que cette marque honorifique est fort discréditée. Il n'est si mince personnage aujourd'hui, dont l'image ne survive sous forme de buste dans quelque coin de France; c'est comme une décoration posthume, aussi recherchée et aussi banale que le ruban rouge, et destinée à le perpétuer par-delà la tombe. Berlioz mérite mieux que cela.

Après avoir réclamé justice pour l'incomparable artiste à qui nous

devons la *Damnation de Faust*, nous devons plaider la cause de son œuvre. Sauf l'ouvrage que nous venons de citer et quelques ouvertures, on ne nous fait entendre que des fragments de ses grandes compositions. Les concerts du Châtelet, dont elles ont fait la fortune, semblent les oublier depuis qu'ils peuvent se passer de leur secours. Je sais bien que l'exécution entraîne de grands frais, mais à quoi M. Colonne pourrait-il mieux employer la subvention qu'il reçoit de l'État? Cet argent ne devrait-il pas servir avant tout à favoriser la mise en lumière des chefs-d'œuvre de l'art français? Quant aux théâtres subventionnés, ils ne semblent pas se douter que Berlioz ait écrit pour la scène. Nous avons déjà signalé le succès de *Benvenuto Cellini* en Allemagne : quand se décidera-t-on à nous le faire entendre? Cet opéra, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique, le 3 septembre 1838, y fit une chute éclatante. Berlioz était déjà cuirassé contre ces mésaventures; il porta son ouvrage à Weimar et le public allemand le vengea des dédains du public français. Aujourd'hui, l'œuvre serait certainement appréciée à Paris comme elle le fut et l'est encore en Allemagne: un directeur de théâtre n'a aucun risque à courir en la remettant à la scène. Puissions-nous donc saluer en même temps, et sans trop attendre, la statue du maître et son *Benvenuto Cellini*.

Les concerts de M. Lamoureux nous ont donné le second acte de *Tristan et Yseult ;* l'exécution a été au-dessus de tout éloge, nous l'avons déjà dit et nous le répétons, mais notre sentiment ne s'est nullement modifié au sujet de l'œuvre. Nous persistons à la considérer comme une aberration d'un grand artiste et nous croyons qu'il faut la critiquer sans ménagement, parce qu'elle dérive d'un système dont l'adoption entraînerait la perte de la musique dramatique et d'un art accessoire qui a bien son prix : l'art du chant.

A propos de la courte appréciation que nous avons donnée du premier acte de *Tristan*, un abonné a bien voulu nous écrire une lettre où les compliments ne dominent pas. Je crois inutile de citer textuellement le brevet d'incompétence qui m'est décerné; je me contenterai de répondre sur quelques points où mon aimable correspondant me semble lui-même prêter le flanc à la critique. Je n'ai jamais eu l'intention qu'il me suppose « de retirer de l'harmonie céleste une constellation de premier ordre ». Je ne me crois pas le bras assez long pour décrocher des étoiles, et puis, en admettant que cela fût en mon pouvoir, ce n'est pas sur Wagner que se porterait ma main coupable, car je l'admire profondément et nul ne reconnaît plus hautement son génie. Est-ce à dire qu'il faille tout admirer? *Hermann et Dorothée* comptent-ils dans l'œuvre de Gœthe au même titre que *Faust?* Nous nous sommes permis de faire une distinction de ce genre dans l'œuvre de Wagner. Je m'incline bien bas devant l'auteur de *Lohengrin*, mais il m'est impossible de dissimuler un bâillement de fatigue et d'ennui quand il chante les longues et insipides amours de Tristan et d'Yseult. Jusqu'à plus ample informé, je croirai à la nécessité du rythme et de la mesure dans l'écriture musicale, et je proclamerai la supériorité de la mélodie définie sur la mélodie infinie que Wagner prétend avoir imaginée. Pour exprimer une belle pensée, point n'est besoin, à notre avis, de mettre en jeu tous les termes du vocabulaire; il suffit de quelques phrases et ces phrases viennent toutes seules dès que

l'inspiration se manifeste. Wagner ne fait pas exception parmi les musiciens; quand il reçoit la visite de la muse, il s'abandonne; dès qu'elle est partie, il entame de beaux discours pour démontrer qu'on peut se passer d'elle. Nous savons, depuis Lafontaine, à quoi nous en tenir sur la sincérité de ces dédains; mais combien nous envions le sort des personnes que ces discours émeuvent; elles ne seront jamais à court d'émotions, car les beaux parleurs ne manquent pas!

« L'Abonné de la *Gazette* », qui décidément est plein de dureté pour moi, termine sa mercuriale en m'infligeant le pensum de « lire vingt fois de suite un acte de *Tristan* ». Cet admirateur forcené de Wagner ne veut pourtant pas ma mort; il prétend au contraire me procurer par cette violence des jouissances infinies, et en même temps m'initier aux beautés d'un art que je ne comprends pas. Je refuse de faire le pensum, le jugeant aussi barbare et plus inutile que ceux qu'on nous imposait au collège. La musique n'est pas un art de lecture; c'est avec les oreilles qu'on la juge. Certes, la lecture d'une partition est curieuse et instructive; indispensable aux compositeurs, elle leur permet d'étudier de près la technique de certains effets qui les auront frappés à l'audition; on peut y suivre avec facilité le graphique de la pensée d'un musicien et démêler des intentions que l'interprétation avait incomplètement dégagées. La lecture, en un mot, est un procédé de critique; très explicite en ce qui concerne les moyens employés et les aspirations de l'auteur, elle n'apprend rien du résultat, de l'impression produite, c'est-à-dire de ce qui importe le plus en art. S'il en était autrement, les chanteurs et les instrumentistes seraient bientôt mis de côté, comme des inutilités dispendieuses et même gênantes pour la saine appréciation, car il leur arrive toujours de glisser quelque chose de leur personnalité dans l'œuvre qu'ils interprètent. Sans le vouloir, notre correspondant fait la part trop belle aux littérateurs; pour peu qu'on veuille bien étendre aux œuvres de la plastique le système de la lecture, il deviendra tout aussi superflu de *voir* de la peinture que d'*entendre* de la musique. Un tableau peut être écrit en langage courant, et si l'écrivain est habile, s'il s'appelle Théophile Gautier, par exemple, l'image qui surgira de sa description apparaîtra quelquefois plus belle et plus nette qu'elle ne l'est en réalité sur la toile du peintre. S'ensuit-il qu'il faille renoncer à voir de la peinture? L'écriture musicale ménage trop souvent des surprises de ce genre : tel ouvrage semblera superbe à la lecture, qui ne produira aucun effet à l'audition. La conclusion à tirer de tout ceci est qu'il faut laisser à chacun de nos sens la faculté de prononcer en dernier ressort sur la valeur des impressions qui sont de leur domaine; l'esprit conserve son droit de contrôle, mais il doit l'exercer avec mesure sous peine de fausser toutes choses par des arguties littéraires.

De *Tristan* à *Rigoletto*, la distance est tellement grande que nous renonçons à essayer de combler le passage par des phrases de transition. La crainte de nouveaux pensums ne m'empêchera pas cependant de dire toute ma pensée. Sans vouloir établir des comparaisons qui ne reposeraient sur aucune base sérieuse, puisque les deux compositeurs sont d'origine différente et appartiennent à des écoles qui n'ont rien de commun, je me

bornerai à peser les œuvres dans la balance de l'art. *Tristan* m'apparaît une œuvre grandiose de facture, un prodige de volonté et de savoir. Je dirais plus encore s'il s'agissait de *Lohengrin*, de *Tannhaüser* ou du *Vaisseau-Fantôme*. Dans *Rigoletto*, je sens un artiste emporté par la passion, écrivant tout ce qui vient sous sa plume, un peu à tort et à travers, mais avec des rencontres de sentiment, d'inventions mélodiques qui ne s'enseignent pas dans les conservatoires. Avec cela des morceaux auxquels il n'y a rien à reprendre, parce qu'étant d'une absolue beauté ils ont nécessairement la forme qui leur convient le mieux. Nous prêchons là des vérités élémentaires : il le faut bien, puisque la plupart des compositeurs de musique s'acharnent à les méconnaître, et qu'une partie du public prend parti pour eux dans cette querelle de fôoorme... A considérer enfin comme œuvre de théâtre, la puissance dramatique de *Rigoletto* me semble mieux établie que celle de *Tristan et Yseult*. D'où je conclus sans vergogne que Verdi s'est montré dans la circonstance supérieur à Wagner.

Sur la scène de l'Opéra, *Rigoletto* nous a paru cependant perdre une partie de sa valeur ; les paroles françaises ne vont pas beaucoup à son genre de beauté, et puis les chanteurs et l'orchestre semblent s'être donné le mot pour ralentir tous les mouvements. On retrouve encore par moments l'accent vrai de la partition, quand Mme Krauss chante. L'admirable cantatrice a conservé la tradition italienne, qui est la bonne. Son succès a été d'autant plus considérable que, pour beaucoup de gens, il était inattendu. Quant à nous, notre tranquillité était parfaite ; nous avions entendu Mme Krauss dans ce rôle, aux Italiens, et nous savions qu'elle le chantait à la perfection. Le ténor, M. Dereims, s'est galamment tiré d'une tâche difficile et qui semblait également au-dessus de ses forces. Par contre, l'artiste sur lequel on comptait a failli compromettre le succès de la pièce ; de fait, il est rarement arrivé à M. Lassalle de chanter plus constamment à côté du ton que dans cette première soirée de *Rigoletto*. Sa grosse voix blanche se meut, du reste, avec peine dans cette musique endiablée ; elle y paraît courte et sans mordant. Les *aficionados* de l'ancien Théâtre-Lyrique se murmuraient à l'oreille le nom d'Ismaël qui se révéla grand artiste dans ce rôle du bouffon, et hochaient la tête : « L'excellent baryton ne touchait pas 12,500 francs par mois, disaient-ils, aussi ne lui eût-on pas permis de chanter faux avec cette persistance. » Quant aux rôles secondaires de Magdalena et de Sparafucile, ils sont très bien tenus par Mme Richard et M. Boudouresque. Les chœurs marchent avec ensemble et en observant les nuances. En résumé, l'opéra de Verdi est appelé à prendre place au répertoire à côté d'*Aïda*, et il y fera très bonne figure le jour où, M. Melchissédec succédant à M. Lassalle, l'ensemble vocal ne laissera plus rien à désirer. Nous félicitons l'administration de l'Académie nationale de musique d'avoir recueilli cet ouvrage, malgré les protestations intéressées de certains puristes qui ont des partitions en poche. Au surplus, MM. Ritt et Gailhard remplissent largement leurs devoirs envers les musiciens français, puisque, sans compter la reprise du *Tribut de Zamora* de Gounod, ils viennent de donner le *Tabarin* de M. Pessard, et que nous allons bientôt entendre le *Sigurd* de M. Reyer et, un peu plus tard, le *Cid* de M. Massenet.

N'oublions pas, enfin, de féliciter également l'Opéra d'avoir rompu avec

les habitudes dépensières de mise en scène qui le ruinaient sans profit pour l'art musical. L'expérience est faite et concluante : un bon opéra peut se passer d'enseigne.

Décidément l'École française de musique traverse une phase difficile de son évolution. Elle compte dans ses rangs des symphonistes de la plus grande valeur; elle est même à ce point de vue d'une richesse sans égale en Europe : quels noms pourrait-on opposer à ceux de MM. Saint-Saëns, C. Franck, Massenet, Godard, Reyer, Lalo, Delibes, Th. Dubois, Joncières, Louis Lacombe, etc., sans compter les maîtres : Gounod et Ambroise Thomas? Ce ne sont donc pas les hommes de talent qui nous manquent : le festival français donné dernièrement au Cirque d'Hiver réunissait tous ces noms sur un même programme : il nous a été possible une fois de plus de passer la revue de nos forces nationales et nous avons rapporté de cet examen la conviction que l'art musical n'a jamais eu en France la vitalité, la force et l'élévation qu'on lui voit aujourd'hui.

Comment se fait-il que, dans cette pléiade d'artistes remarquables, il s'en trouve à peine deux ou trois qui aient réussi à implanter au théâtre une œuvre qui reste au répertoire? Distinguons. On a vu, dans ces derniers temps, plusieurs ouvrages atteindre un chiffre imposant de représentations; mais ce succès apparent tient à des considérations indépendantes de leur valeur propre : le mérite d'un chanteur, les relations personnelles de l'auteur, la complaisance des journaux et la crédulité du public si facilement dupe de la réclame. De ces ouvrages il ne reste rien dans la mémoire des auditeurs, dès qu'on ne les voit plus sur l'affiche; le théâtre qui les a montés ne songerait jamais à les reprendre, s'il avait un meilleur emploi à faire des interprètes dont le talent lui procure des recettes certaines. Les compositeurs ainsi favorisés peuvent s'imposer au public pendant un certain temps; on va les entendre parce qu'il faut y être allé et qu'on éprouverait une certaine honte à avouer qu'on n'est pas dans le « mouvement de l'art musical »; c'est affaire de mode, mais non de goût comme le prétendent les intéressés.

En effet, il faut voir avec quel empressement on se dérobe, dès qu'une partition nouvelle se présente avec la seule recommandation du système esthétique qui est le promoteur de ce fameux mouvement. M. Paladilhe vient d'apprendre à ses dépens ce qu'il en coûte d'afficher des tendances révolutionnaires quand on n'est pas encore classé parmi les chefs de parti et sacré « jeune maître » par la presse et les salons. L'accueil fait à *Diana* a été d'une sévérité outrée; cet opéra ne vaut ni plus ni moins que certains ouvrages dont nous parlions plus haut; il lui manque beaucoup de choses, assurément, mais peut-être ne s'en serait-on pas aperçu, si M[lle] Van Zandt ou M[lle] Heilbronn avaient été chargées de le présenter au public. On a dit que la pièce compromettait la musique; certes le livret de *Diana* ne peut passer pour un chef-d'œuvre du genre; s'il est vrai, comme on l'a prétendu, que MM. Jacques Normand et Henri Regnier aient reçu les conseils de plusieurs auteurs dramatiques des plus renommés, il faut avouer qu'ils n'ont guère su en profiter. Le sujet, analogue à celui des *Puritains*, a prêté à rire en maints endroits où l'action commandait une impression sérieuse, mais ce sont des

détails qu'il était facile de faire disparaître, et l'on ne peut les accuser d'avoir entraîné la chute de l'ouvrage.

La vérité est que M. Paladilhe, en remettant sa partition à l'Opéra-Comique, s'est trompé de porte comme l'avait fait M. Pessard le jour où il confia son *Tabarin* au théâtre de l'Opéra : un chassé-croisé des deux partitions les eût ramenées à la place qui leur convenait et peut-être pour le plus grand bien de l'une et de l'autre. La musique de *Diana* a semblé bruyante, tourmentée et prétentieuse; le compositeur n'est pas dépourvu d'idées mélodiques, mais il les gâte par un ton emphatique qui devient bientôt insupportable; il semble que le succès de la *Mandolinata*, cette jolie chansonnette italienne qui a popularisé son nom, lui pèse et qu'il veuille l'expier en s'imposant la discipline d'un contre-point acharné. Le public n'a pas voulu s'associer à ce régime austère; est-on en droit de le lui reprocher? Il a applaudi partout où il y avait lieu de le faire, par exemple un final bien conduit et dramatique, certaines parties d'un duo de ténor et soprano, et la romance finale du baryton ; il a fait enfin un excellent accueil aux chanteurs : M[lle] Mezeray, MM. Talazac et Taskin.

Le *Chevalier Jean*, de M. Joncières, a rapidement pris la place de *Diana* sur l'affiche de l'Opéra-Comique, et il y a tout lieu de croire qu'il la gardera pendant un certain temps. Ce n'est pas que l'ouvrage vaille mieux, je croirais plutôt le contraire; mais l'auteur de *Dimitri* a une certaine habitude du théâtre qui lui donne prise sur le public, et puis, si fervent apôtre qu'il soit de la foi nouvelle, il sait apporter dans la pratique une aimable tolérance dont, pour ma part, je lui sais un gré infini. La musique de M. Joncières n'excommunie personne; l'ancienne doctrine ne le révolte pas outre mesure. Dans le *Chevalier Jean*, les dilettantes arriérés peuvent entendre des cavatines et des morceaux concertants coupés dans les formes conventionnelles; nous y avons même retrouvé le fameux sextuor avec chœur imaginé par Donizetti et que tant d'autres lui ont emprunté. Toute l'intransigeance de M. Joncières consiste à relier les membres essentiels de son œuvre par des récitatifs mesurés, bien nourris à l'orchestre, faisant corps et pour ainsi dire subintrants. Comme il n'y a pas de parlés, l'auditeur ne peut compter sur aucune rémittence pour goûter quelque repos; il est pris comme dans un engrenage qui l'entraîne, bon gré, mal gré, jusqu'à la chute du rideau. Est-ce un progrès? Je me le demande sans oser me faire une réponse; il y a peut-être un pensum à encourir, si j'exprimais nettement ma pensée.

On est fondé à reprocher à M. Joncières le manque d'originalité de ses idées; sa musique est une musique d'écho, il semble presque toujours qu'on l'ait entendue quelque part, et trop souvent la provenance exacte ne laisse aucun doute dans l'esprit. Faut-il ajouter qu'il abuse des fanfares et des modulations? A ces défauts qu'il partage avec toute la nouvelle école, s'ajoute la manie, singulièrement agaçante, d'éviter la tonique en concluant un morceau. On s'est tant servi dans ces derniers temps de tous ces procédés de facture, sous prétexte d'éviter la banalité, qu'ils forment à leur tour un ensemble de « formes conventionnelles » beaucoup plus insipides et irritantes que les anciennes. Celles-ci avaient au moins le mérite de la simplicité; elles

ne cherchaient pas à tromper le monde sur la qualité du fond, de la substance musicale; elles permettaient au compositeur d'énoncer clairement ce qu'il avait conçu. Plus nous entendons la musique nouvelle, plus nous goûtons l'ancienne. On nous dira que nous sommes presque seul dans la presse à parler ainsi; mais nous avons la satisfaction de penser que la majeure partie du public est avec nous. Il ne va pas au théâtre pour entendre des conférences sur l'esthétique et pour débrouiller des charades musicales; son désir est d'en rapporter les sensations de charme ou d'attendrissement que les compositeurs savaient autrefois évoquer, à l'époque où l'on se préoccupait moins de mettre la rhétorique dans l'art.

Le livret du *Chevalier Jean* n'est pas plus un livret d'opéra-comique que celui de *Diana*. Les musiciens ne veulent plus entendre parler de ces bonnes vieilles comédies sans prétention dont se contentaient leurs pères; emportés par le lyrisme, ils ne rêvent que tragiques histoires ou fables mystiques débordantes de poésie. D'ailleurs, la pièce de MM. E. Blau et L. Gallet, un gros mélodrame mâtiné de *Trovatore* et de *Favorite*, n'était pas destinée à voir le jour sur la scène de la place Favart; elle y est entrée par hasard : c'est une épave recueillie par M. Carvalho dans le sinistre du Théâtre-Italien. Le public de Boïeldieu ne paraît pas s'émouvoir outre mesure des noirceurs du drame; il s'intéresse cependant à certaines scènes, parce qu'elles fournissent au musicien des situations bien nettes où il est tenu de payer comptant, de dire franchement ce qu'il pense. Je citerai notamment une scène du troisième acte où le chevalier Jean, sous le froc de moine qu'un amour déçu lui a fait revêtir, reçoit la confession de la femme aimée, faussement condamnée pour adultère, et apprend du même coup son innocence et la chaste passion dont il est lui-même l'objet. Il y avait là matière à un beau duo; M. Joncières n'a pas laissé échapper l'occasion de prouver qu'il était capable d'écrire de franches mélodies et de les rendre expressives sans recourir aux artifices de composition que nous lui reprochons ailleurs. Cette scène est fort émouvante; elle a réchauffé le public, un peu froid jusque-là. Ce n'est pas du reste le seul morceau recommandable de la partition. Il y a de jolies choses dans un air de ténor, au premier acte : *Elle était ma seule pensée*, dans le premier duo de Jean et d'Hélène, dans un chœur de fileuses qui rappelle malheureusement par certaines analogies de rythme le délicieux chœur du *Vaisseau-Fantôme* et enfin dans une chanson sarrazine très bien chantée et d'une voix exquise par Mlle Castagné.

Les deux principaux interprètes de l'ouvrage avaient été attachés à sa fortune par M. Maurel, le célèbre et dernier directeur du Théâtre-Italien; M. Carvalho a tout recueilli, chanteurs et partition, et nous n'avons qu'à l'en féliciter. M. Lubert, le chevalier Jean, a une voix de ténor fraîche, étendue et souple; il chante avec goût : tous les rôles de M. Talazac lui iront à merveille; Mlle Calvé est une grande et belle personne, trop grande peut-être pour l'Opéra-Comique; sa voix stridente, quoique sans ampleur, convient très bien aux ouvrages de demi-caractère. M. Bouvet, un chanteur expérimenté, dont les débuts dans Figaro du *Barbier de Séville* avaient été remarqués, a bien rendu le rôle du baryton, le traître, proche parent du comte de Luna du *Trovatore*. Des compliments encore à M. Fournets, doué d'une

basse facile et bien timbrée, qui remplit le rôle ingrat de l'empereur Frédéric Barberousse — ce nom auguste vient fort à propos sous ma plume pour dater la pièce, ce que j'avais oublié de faire. Enfin nous avons dit que Mlle Castagné, dans un rôle de page, avait eu un vif succès ; elle est là bien plus à sa place que dans *Carmen,* l'opéra de ses débuts.

En résumé, cette dernière campagne de l'Opéra-Comique montre tout au moins que la direction de ce théâtre ne s'endort pas, et qu'elle fait tous ses efforts pour avoir une troupe excellente. Ce n'est pas la faute de M. Carvalho si les ouvrages qu'on lui apporte ne remportent que des succès douteux : il met à la disposition des compositeurs des artistes de premier ordre ; on n'a pas le droit de lui demander autre chose, et la presse, interprète des sentiments du public, lui doit des remerciements et des félicitations.

ALFRED DE LOSTALOT.



CORRESPONDANCE DE VIENNE

LA COLLECTION AD.-JOS. BOSCH



OICI encore une grande vente de tableaux qui échappe à l'hôtel Drouot, mais il s'en est fallu de peu qu'elle y fût faite comme tant d'autres. Paris n'a pas cessé d'être à nos yeux le centre du mouvement des arts; la collection Ad.-Jos. Bösch devait y être mise aux enchères, si certaines difficultés résultant de la minorité des héritiers du collectionneur n'eussent contraint les liquidateurs à faire la vente sur place.

Les excellents tableaux qui composent la galerie formée par M. Bösch n'iront donc pas au-devant des amateurs parisiens; il faudra que ceux-ci se déplacent pour aller les disputer. Beaucoup de ces peintures sont du reste bien connues d'eux; elle sont doublement célèbres par leur valeur propre et grâce à leurs parchemins — j'entends les titres nobiliaires qu'elles tiennent de leur passage dans les galeries les plus célèbres de notre époque.

Le catalogue, un beau catalogue illustré d'eaux-fortes comme Paris les a imaginés il y a cinq ou six ans, comprend en tout 56 numéros et chacun d'eux est placé sur une toile de valeur. M. Ad.-Jos. Bösch avait le goût fin et sûr; les origines de sa collection ne remontent pas plus loin que 1873, mais ces dix dernières années ont vu passer tant de ventes de premier ordre, qu'il lui a été possible, disposant d'une grande fortune, de faire un choix rapide et judicieux. Exclusif comme la plupart des amateurs qui ont une véritable passion pour la peinture, il a borné ses goûts et ses acquisitions aux deux écoles qui lui tenaient le plus au cœur, l'École flamande et l'École hollandaise.

Permettez-moi de passer une revue rapide des pièces capitales de la collection; je n'ai pas à insister sur leur valeur, la plupart sont connues par la gravure ou par les expositions où elles ont figuré. Une courte description les remettra sous les yeux de vos lecteurs.

BACKER (JACOB). *Portrait d'une jeune dame*, aux cheveux blonds coiffés d'un petit bonnet; robe noire égayée d'un large fichu de dentelle et d'un ruban rouge au corsage. (Collection Wilson.)

CUYP (ALBERT). *Repos devant la taverne.* Sujet analogue aux *Cavaliers* du Louvre. Un cavalier s'apprête à enfourcher sa monture que tient un palefrenier, deux autres cavaliers ont pris les devants; ils s'éloignent au fond, à droite, précédés d'un guide. (Smith. V. S. Nr. 219.) — Du même, le *Portrait d'une jeune femme*, de la collection Beurnonville.

Dyck (Antoine Van). La *Résurrection*. De la collection du cardinal Fesch. (Hauteur 114 cent. sur 94 cent. de largeur.)

J. Fyt et J. Glauber. *Fruits et gibier*. Grande toile de la collection San-Donato.

Van Goyen. *Ville au bord d'une rivière*. Signé et daté 1655.

Guardi. *Un incendie à Venise*. Longue rangée de spectateurs au premier plan contemplant l'incendie d'une barque sur le canal.

Hals (Franz). *Portrait d'homme*, à mi-corps, le poing sur la hanche, le corps tourné à droite. Monogramme F. H. entrelacé, et daté 1643.

Heyden (Jan van der). *Habitation hollandaise dans un jardin*. C'est le tableau de la collection Double.

Hooch (Pieter de). La *Nourrice*. Gravé par Courtry dans le catalogue de la collection Wilson. (Smith IV. Nr. 12.)

Koninck (Philip de). *Vue panoramique prise en Gueldre*. Signé P. Konig 1655. (Collection San-Donato.)

Meer de Delft (Jan van der). Le *Géographe* de la collection Pereire. (Gravé dans la *Gazette*, p. 560, t. XXI, première période.)

Neer (Aart van der). Un de ses nombreux *Clair de lune* et des meilleurs.

Ostade (Adrian van). *Danse dans une grange*. Tableau célèbre gravé par J. Jacquemart pour le catalogue de la collection San-Donato où il était entré après avoir passé par les galeries les plus estimées. — Du même les *Fumeurs*, très importante composition signée et datée 1663 (deux fois visée dans Smith)[1]. — Du même encore, deux *Paysans hollandais* qui ont fait partie de la collection Beurnonville.

Rembrandt. Le *Trésorier*. Portrait d'homme tenant une bourse de la main gauche. Signé RH. van Ryn. 1632. (Collection John Nieuwenhuys.)

Rubens est représenté par quatre toiles dans la collection Ad.-Jos. Bösch. Je vous signalerai particulièrement un beau *Paysage* avec un troupeau de vaches au premier plan et une esquisse en grisaille d'un de ces combats de cavalerie dont il avait pris le goût en étudiant Léonard. Cette esquisse vient de la collection Hamilton.

Teniers le Jeune. Les *Archers*. Tableau gravé à l'eau-forte par le maître lui même et décrit par Smith (Nr. 528). Inutile de dire que ces archers ne sont autres que des paysans s'exerçant au tir de l'arc. (Collection Danoot et Buchanan.)

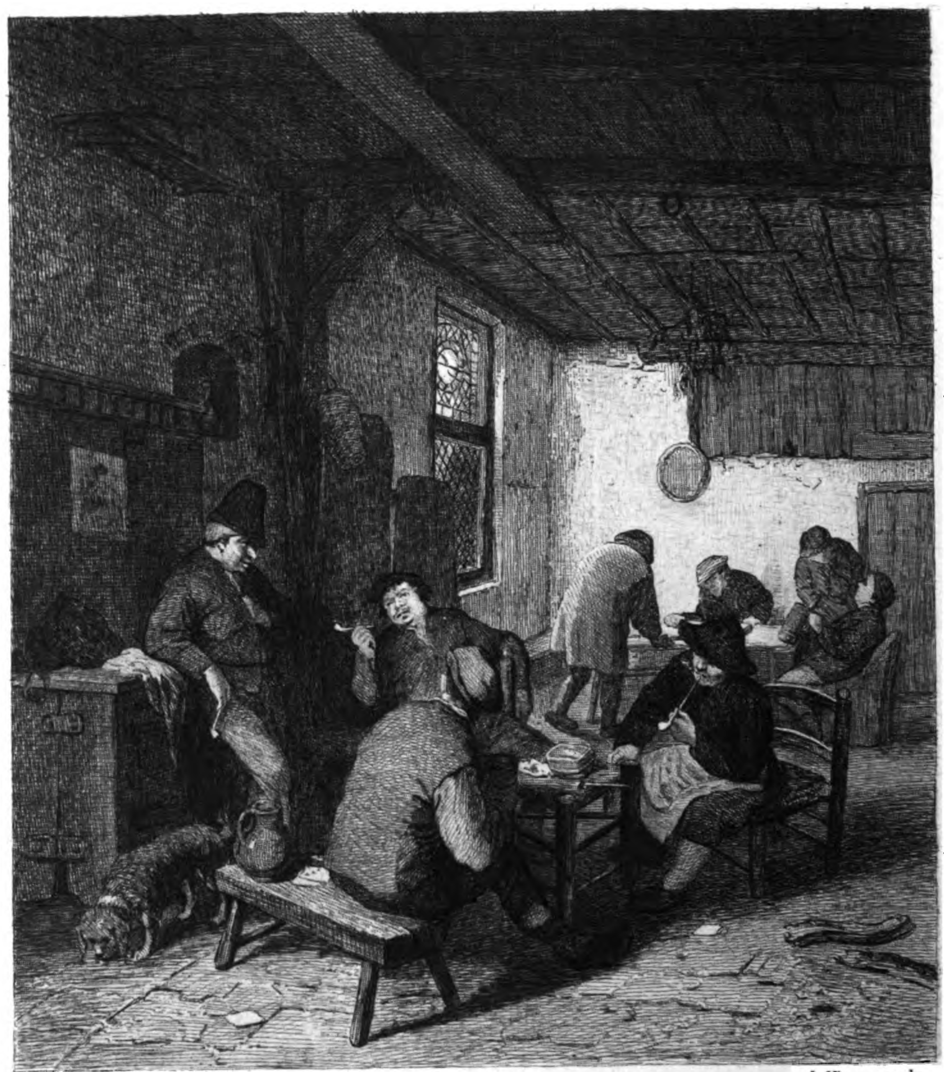
Emm. de Witte. *Intérieur d'église*, de la collection Wilson.

Plusieurs tableaux de Wouwerman, enfin, parmi lesquels je distinguerai comme fort remarquable l'*Escouade de cavalerie*, tableau décrit par Smith (n° 342 du T° Ier) et qui figura au siècle dernier dans la collection Dinet, et depuis dans la collection Van Loon.

J'arrête là cette énumération qui pourrait être plus longue, mais il faut ménager la patience de vos lecteurs. On s'occupe beaucoup de cette vente, à Vienne, bien qu'elle doive avoir lieu dans un mois seulement; c'est en effet le 28 avril qu'il y sera procédé, dans la propre maison du défunt collectionneur, la villa Bösch. La direction de la vente est échue à MM. Kohlbacher, directeur de la Société des beaux-arts de Francfort-sur-le-Mein, et à MM. G. Plach et P. Kaeser, experts. On peut se procurer le catalogue à Paris même, chez MM. Pillet, Stephan Bourgeois, (15, boulevard de la Madeleine; 17, rue Grange-Batelière) et à la librairie de l'*Art*.

N.

1. C'est le tableau dont nous publions une gravure à l'eau-forte par M. Klaus. N. D. L. R.

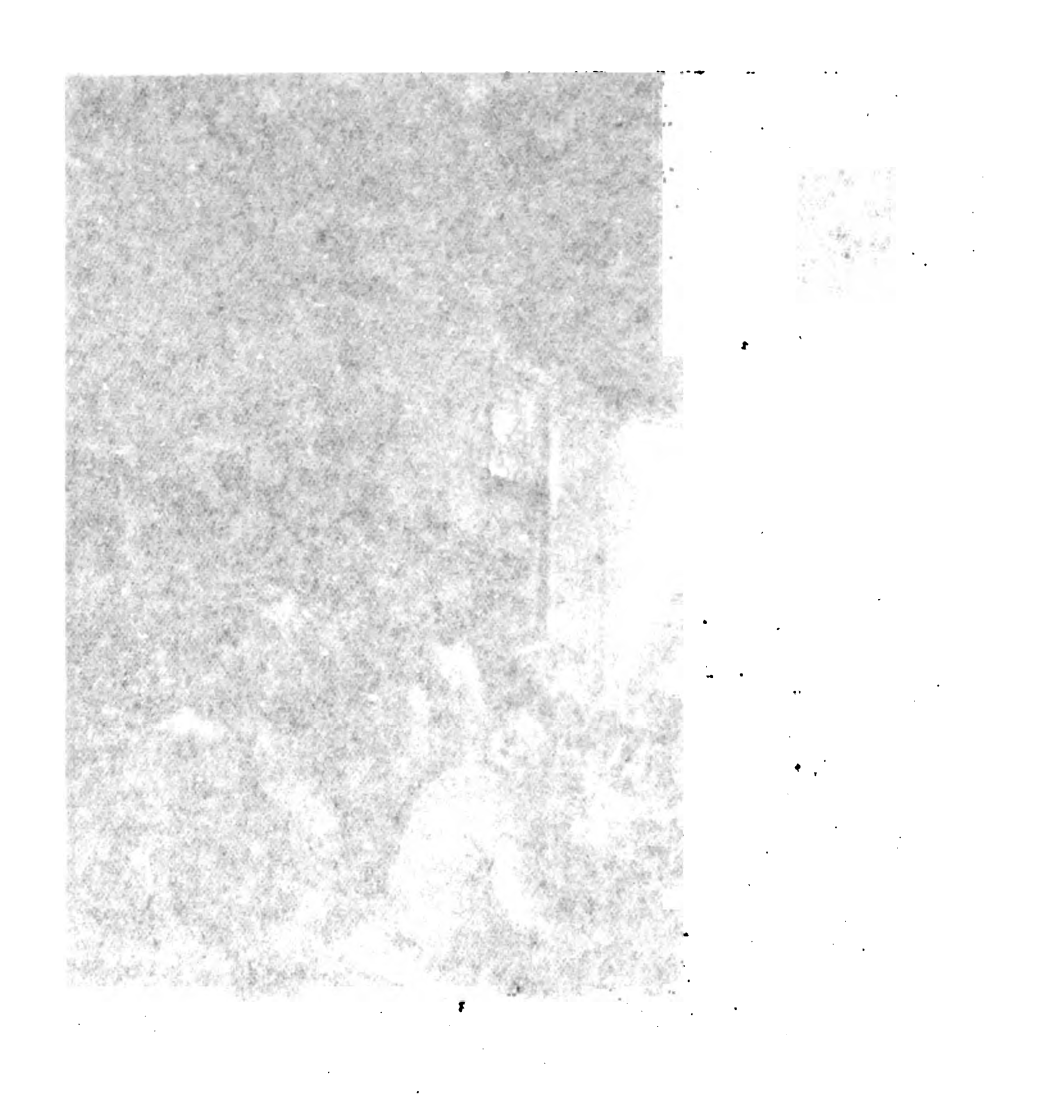


Adr. van Ostade pinx. J. Klaus sculp.

LES FUMEURS

(Collection Ad. Jos. Bösch)

Imp. A. Clément, Paris





EXPOSITION

DES

DESSINS, AQUARELLES ET ESTAMPES

DE

GUSTAVE DORÉ



C'est toujours une chose grave de décider, au lendemain de la mort d'un artiste, une exposition générale de ses œuvres; il est rare qu'on se trouve servir ainsi les véritables intérêts de la mémoire qu'on veut honorer; le risque est d'autant plus grand qu'il s'agit d'une réputation mieux assise, que personne ne songe à discuter. Pour Gustave Doré notamment, on n'imagine guère ce que pouvait ajouter à sa renommée un jugement d'ensemble porté sur son œuvre de dessinateur.[1] Mais les éditeurs français ont vu dans cette manifestation collective un devoir de gratitude à accomplir; ils ont tenu à rendre un hommage solennel au collaborateur à qui ils avaient dû de si nombreux et si éclatants succès :

pour bien laisser à cet hommage tout son caractère et toute sa portée, c'est dans les salons mêmes du Cercle de la librairie qu'ils ont installé l'exposition.

Avec quel soin et quel goût, on le devine, si on sait que c'est M. Plon qui a présidé à tous les détails. Le regard s'arrête, tout d'abord, en haut de l'escalier, sur le portrait de Gustave Doré; il est signé Carolus Duran, ainsi que cet autre, plus grand, que nous allons retrouver au centre du panneau du fond, et où le maître a peint son ami perché au sommet d'une échelle, dans l'intimité simple et vivante de l'atelier; tout autour du palier, nous reconnaissons les dessins de la *Marseillaise* et du *Chant du départ*, puis les reproductions de quelques-unes des sculptures et des principaux tableaux de Doré; de même les murs des salons disparaissent sous les cadres des aquarelles et des dessins choisis par les organisateurs; enfin sur une vaste table sont amoncelés plus de cinquante volumes, la plupart in-folio; c'est là que stationne plus volontiers la foule des visiteurs; c'est là qu'est vraiment tout l'artiste!

Un guide nous serait bien nécessaire, pour préciser certaines dates et mettre un peu d'ordre dans nos souvenirs; nous l'avons là, tout prêt, sous la forme d'un catalogue rédigé par M. Georges Duplessis, qui lui a donné comme préface une notice biographique des plus complètes. Nous ouvrons le volume: c'est un véritable travail de bénédictin auquel a dû se livrer l'auteur pour arriver à reconstituer ainsi la liste de toutes les publications auxquelles Doré a collaboré. M. Duplessis y a compris jusqu'aux recueils périodiques; il y a joint l'énumération de tous les ouvrages envoyés par Doré aux expositions; nous n'avons plus qu'à nous laisser conduire, nous sommes certain de ne pas nous égarer.

Et tout d'abord, nous allons où va la foule, aux livres : bien entendu, nous ne feuilletons que les plus importants et les plus connus.

La vie de Doré n'est-elle pas tout entière entre ces pages où il a mis le meilleur de son imagination, où il a dépensé sans compter le résultat de plus de trente années d'un labeur ininterrompu? On nous parle de soixante-quinze mille dessins qu'il aurait exécutés : le chiffre est colossal; s'il honore le travailleur, il pourra bien aussi excuser certaines faiblesses, expliquer d'inévitables défaillances.

Doré était né à Strasbourg, le 6 janvier 1832; il avait dix ans, quand son père, ingénieur des ponts et chaussées, fut envoyé à Bourg. Ces premières années sont importantes à noter; les châteaux démantelés des bords du Rhin et les gnomes de la cathédrale laissèrent dans l'esprit de l'enfant un souvenir ineffaçable dont nous retrouverons partout la trace; l'Alsacien restera aussi un ardent patriote. Les excursions qu'il va faire avec son père au travers des sites grandioses de la Bresse achèveront de compléter sa personnalité qui s'ignore encore, en lui inspirant le goût des paysages accidentés et des larges horizons.

Le dessinateur, en lui, fut aussi précoce que spontané. Entré au collège de Bourg, c'est par le crayon qu'il notait ce qui l'avait frappé, qu'il résumait toutes ses impressions, qu'au sortir du théâtre où on l'avait conduit il s'essayait à reproduire dans leur ensemble les scènes qui l'avaient le plus vivement frappé. On comprend que l'analyse n'ait jamais été son fait; dès le début il fut un « synthétiste ». Si forte, si évidente cependant que fût sa vocation, il lui fallait un point de départ pour se manifester et s'ouvrir une voie : l'occasion se présenta dans une suite de numéros du *Journal pour rire* qui tombèrent sous ses yeux; il ne manqua pas de la

saisir, et ce n'est pas une des choses les moins curieuses de cette exposition de nous révéler que, à peine âgé de quatorze ou quinze ans, le jeune Doré avait déjà tenté de s'exercer à la lithographie et de nous montrer des épreuves qui portent le nom de Ceyzériat, imprimeur à Bourg. Telle la lithographie de la *Noce* que nous reproduisons en tête de page.



SCÈNE TIRÉE D'UN « DUEL SANS TÉMOINS », PAR G. DORÉ.

(Romans illustrés, du Bibliophile Jacob.)

On sait l'histoire du père, faisant le voyage de Paris, en 1848, accompagné de son fils qui avait emporté ses croquis et trouva le moyen, sans consulter personne, d'aller les montrer au directeur du *Journal pour rire*, la seule publication illustrée qu'il connût. Émerveillé de la facilité que dénotaient ces essais, Philipon voulut s'attacher un débutant dont il pressentait l'avenir. Un traité fut conclu avec le père prenant la responsabilité des engagements souscrits par son fils mineur. L'enfant reste à Paris et entre au lycée Charlemagne; ses dessins payeront le supplément de dépense de son séjour à Paris; il avait seize ans!

Ici, comment s'empêcher de présenter une observation ? Voilà un enfant doué s'il en fut, mais qui ne savait, en somme, rien ni de l'art ni de la vie. Poussé dans la voie de l'illustration par quelques dessins imprimés qui sont tombés sous ses yeux, il va tout naturellement subir les premières influences qui se présenteront. Ce seront les *Animaux peints par eux-mêmes* de Granville, les albums variés de Cham et de Töpffer; sans qu'on puisse l'accuser d'imitation, ce sera d'eux qu'il s'inspirera tout d'abord. Qu'eût été la suite de sa carrière, s'il avait rencontré au début d'autres initiateurs; s'il n'avait pas, dès l'entrée, été jeté en plein courant commercial; si surtout il avait pu recevoir l'ombre d'un commencement d'éducation artistique ? « Il n'aurait pu, nous dit M. Duplessis dans sa biographie, sans danger pour son talent, subir un enseignement quelconque. » L'affirmation est bien grave, et il ne nous est pas possible de la laisser passer sans protester de toutes nos forces. Si le père de Doré, au lieu de stipuler avec tant de soin que le prix de chaque dessin serait payé entre les mains de son représentant à Paris, s'était préoccupé de développer normalement les dispositions exceptionnelles que montrait son fils, il est probable que celui-ci n'aurait pas eu à souffrir pendant toute sa vie de ce manque d'instruction spéciale qui laissa toujours une ombre à ses plus éclatants succès. L'enfant n'avait alors, en somme, qu'un goût extraordinaire pour le dessin, une sorte de sentiment inné d'imitation crayonnante, une facilité de main qui n'avait pas besoin d'être surexcitée encore; cette direction, qu'il cherchait presque inconsciemment et qu'il trouvait dans les illustrateurs du jour, nous ne voyons pas vraiment quel péril il y eût eu à la demander à des maîtres plus sûrs. Il est, dans toutes les branches de l'activité humaine, des notions que la jeunesse a seule les moyens de s'assimiler; l'âge mûr en retirera le profit plus ou moins étendu, il ne sera plus capable de les acquérir : l'heure aura passé. Quel reproche faire à l'homme qui ne réalise pas toutes les espérances qu'on avait fondées sur lui, quand à l'enfant on a dit que tout était dans l'à-peu près ? Comment s'étonner que l'artiste se sente embarrassé aussitôt qu'il dépasse certaines limites, qu'il reste parfois au-dessous de sa tâche, quand, à l'âge où les impressions restent si vivaces, il ne s'est exercé que dans le grotesque ou dans le fantastique ? Il aura trop attendu pour interroger la nature; elle se vengera en lui taisant ses secrets.

Le traité signé avec Philipon avait une durée de trois ans. Gustave Doré, tout en collaborant pendant ce temps au *Journal pour rire* et en illustrant plusieurs romans, notamment ceux du bibliophile Jacob et *Monsieur Dupont*, de Paul de Kock, avait préparé les dessins d'un *Rabelais* qui parut en 1854, et qu'il reprit plus tard avec un tout autre développement; en 1855, il publie ses *Contes drolatiques* de Balzac, qui étonnèrent d'abord le public et n'eurent pas tout le succès qu'ils méritaient, mais que tous les critiques s'accordent à considérer comme son chef-d'œuvre. Il était alors dans tout l'entrain du plaisir, dans tout le feu de la première jeunesse, dans les meilleures dispositions, par conséquent, pour comprendre et traduire toutes les exubérances, toutes les folles gaietés. Dans les *Contes* son rire éclate franc et sonore, en même temps que son crayon déploie toute son abondance et toute sa souplesse; l'homme de métier n'apparaît pas encore, et son imagination facile reste sans effort à la hauteur d'un texte qui n'a d'autre prétention que d'amuser; elle aura plus de peine à atteindre dans Rabelais tout ce qu'il y a de sérieux et de profondément humain.

Dans le *Voyage aux Pyrénées* de M. Taine, Doré est toujours étincelant d'esprit

et de verve; en même temps il y affirme pour la première fois sa préférence pour les grands aspects de la nature, qu'il aime surtout à rendre dans leurs ensembles imposants. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler ce goût de la synthèse; il lui sera plus tard une gêne perpétuelle dans la peinture de paysage et fera de lui un peintre de vues bien plus qu'un véritable paysagiste. Le *Juif-Errant*, paru en 1856, est pour lui un prétexte à se lancer dans le fantastique : c'est comme une préparation, encore un peu vague et flottante, à la publication de l'*Enfer*, un de ses plus grands et de ses plus légitimes succès, en dépit de certaines exagérations plus ou moins michelangesques; la puissance et la variété de ses conceptions y sont admirables; ses dessins ont été reproduits avec des traductions dans toutes les langues; l'*Enfer* du Dante est devenu jusqu'à un certain point celui de Doré.

Il se repose alors en revenant aux choses de la vie heureuse. Quel entrain étourdissant dans les *Aventures du capitaine Castagnette*, dans la *Légende de Croquemitaine*, dans les *Aventures du baron de Münchhausen!* Quelle vivacité dans l'interprétation du *Roi des montagnes* et des fantaisies de Saintine ! La *Mythologie du Rhin* le ramène aux légendes de sa première enfance; mais c'est surtout dans les *Contes de Perrault* qu'il témoigne de son inépuisable fécondité : Chat-Botté, Petit-Poucet, Prince Charmant, fées bienfaisantes et fée Carabosse, à tous et à toutes il a donné leur forme définitive, inouïe de fantaisie, étourdissante de vie et de belle humeur. Nous sommes en 1862 : c'est l'apogée de la carrière de Doré. Il a connu tous les succès ; aux anciens il va éprouver le besoin d'en ajouter de nouveaux ; il va être hanté par le démon de la peinture.

Il n'en continuera pas moins la série de ses dessins; mais il est bien évident qu'il a désormais donné ce qu'il avait en lui de meilleur et de plus personnel. Dans *Atala*, où la majesté solennelle de Châteaubriand avait du moins laissé de la grandeur aux personnages, il ne verra guère que les forêts vierges et les horizons sans fin; dans le *Don Quichotte* où, suivant George Sand, « tout a de l'esprit, de l'humour et du drame », il se rappellera ses voyages en Espagne et donnera libre cours aux caprices de sa fantaisie, bien plus qu'il ne cherchera à rendre l'éternelle opposition de l'âme et du corps, de l'intelligence et de la matière. Les montagnes, les sites sauvages, les effets de lune dans les gorges escarpées, tout y est pris à cette Espagne pittoresque qu'il avait si bien vue, rien n'y fait songer à l'homme, à cet homme de tous les temps et de tous les pays qui est le vrai héros de Cervantes, et que Doré n'avait eu ni le loisir ni peut-être l'idée de pénétrer. De même pour sa *Bible*, qui contient de belles planches, mais qui manque de caractère. Transporter l'Alhambra en Palestine, c'est seulement évoquer le souvenir des *Mille et une nuits :* les livres saints veulent une gravité plus réfléchie. Son *La Fontaine* n'est pas davantage celui du « bonhomme »; il y manque de la légèreté; on y souhaiterait plus de simplicité et aussi plus de finesse; on voudrait surtout, il faut bien le dire, moins de pauvreté dans le dessin des animaux.

La fantaisie de Doré reprend tous ses droits dans le *Capitaine Fracasse* où elle éclate à chaque page, fanfaronne tour à tour et bouffonne, toujours amusante et spirituelle. Nous arrivons maintenant à ce qu'on pourrait appeler la « période anglaise » de cette vie si mouvementée. Il va y avoir à Londres, toujours ouverte et toujours remplie de visiteurs, la « Doré-Gallery » ; c'est à Londres que Doré publie d'abord le *Paradis perdu* de Milton et les *Idylles* de Tennyson, en attendant qu'il fasse paraître le volume qu'il a intitulé *Londres*, œuvre remplie de faits, qui marque

certainement un pas en avant dans sa carrière, où la justesse de son coup d'œil n'a d'égale que l'infinie variété de son talent. Il reviendra encore à l'Angleterre en 1876, avec la *Chanson du vieux marin*, de Coleridge, dont il a interprété certains passages avec un sens dramatique d'une impression saisissante. Dans l'intervalle, il a repris et complété le *Rabelais* de ses débuts, et publié son *Voyage en Espagne*, en collaboration avec le baron Davillier, œuvre d'une observation toujours un peu superficielle, mais bien piquante dans sa vérité anecdotique En 1877, c'est l'*Histoire des croisades*, où il met encore ce sentiment de la vie qui était sa qualité maîtresse, puis, en 1879, le *Roland furieux*, où il s'essaie aux récits étranges et fantastiques de la chevalerie; enfin, quelques jours avant sa mort, paraissaient à Londres 26 planches pour le *Corbeau* d'Edgar Poë qu'a traduit Baudelaire. Et il songeait à un Shakespeare! On l'imagine illustrant la *Tempête* et composant la scène des sorcières de *Macbeth* : serait-ce manquer de respect à sa mémoire de se demander jusqu'à quel point il eût été capable de rendre les personnages d'Othello ou d'Hamlet?

Voilà l'œuvre, ou du moins un aperçu sommaire de l'œuvre que contiennent les livres : levons-nous maintenant et parcourons ces salons où sont accrochés des centaines de cadres. Bien entendu, les reproductions de tableaux et de sculptures échappent à notre examen. De dessins originaux, il n'y en a guère; Doré avait pris l'habitude de les exécuter lui-même sur bois, de façon à n'avoir plus qu'à surveiller le travail presque entièrement matériel des graveurs. Parmi ceux, assez rares, qui sont de la main même de l'artiste, il serait difficile, d'ailleurs, d'en citer un seul qui méritât d'être loué en tant que dessin proprement dit, en dehors des recherches d'effet, des oppositions souvent violentes, toujours habiles, des ombres et des lumières. Le dessin, de quelque façon qu'on le comprenne, n'est, au résumé, que l'enveloppe d'une forme, serrée de plus ou moins près, suivant les cas, mais rendue tout à la fois dans ses reliefs et dans son caractère. Ce n'est jamais qu'à ce dernier élément que Doré s'est attaché ; et encore le caractère résulte-t-il chez lui bien plus d'une sorte d'impression rapidement saisie que d'une étude voulue de la ressemblance individuelle ou de la vérité typique. Semblable à ces décorateurs de théâtre à qui les auteurs sont souvent redevables d'une grande partie de leurs succès, il excelle à dérouler de larges perspectives, à construire des palais magnifiques; mais de même qu'il n'a jamais regardé de près la nature dont la poésie intime lui a échappé et dont il n'a su rendre que le décor extérieur, de même sur les vastes scènes où nous transporte son imagination, il n'est jamais arrivé à donner à l'homme son vrai rôle; c'est toujours dans le texte qu'il faut aller retrouver celui-ci, pensant et agissant. A toutes les tentatives de Doré, il a manqué le je ne sais quoi qui sépare l'improvisation de l'œuvre d'art.

Nous voici à ses aquarelles, qui sont nombreuses, dont beaucoup, du reste, ont déjà été exposées. Doré, qui avait vu de près les aquarellistes anglais, apporte dans ce genre tout spécial ses qualités accoutumées de rapidité et de décision ; sa touche est franche ; ses tons ont la transparence et la clarté. Mais, ici encore, des réserves s'imposent : emporté par son goût pour les grands ensembles, il dépasse souvent les bornes imposées à la peinture par l'essence même de son procédé ; d'autre part, qu'il s'agisse des détails d'un paysage, d'arbres, de rochers, de terrains ou d'êtres vivants, hommes ou animaux, qui doivent être plus que des silhouettes, son dessin manque trop souvent de solidité et de précision ; coups de



LA GRAND'MÈRE, PAR GUSTAVE DORÉ.

(Fac-similé d'une eau-forte originale de l'artiste.)

crayon ou coups de pinceau, c'est partout la manière de l'illustrateur qui travaille *de chic* et ignore le modèle vivant. Cette toujours égale adresse de main, qui fait merveille dans le croquis, ne sait plus où se prendre quand il s'agit de donner à un tronc d'arbre ou à une simple pierre son véritable contour, quand surtout elle se sent obligée de chercher les traits d'une figure et d'étudier de près le caractère d'une physionomie.

Entrain, tempérament, assurance, audace, imagination, Doré a eu toutes les qualités que la fée de l'art peut répandre sur le berceau de l'enfant qu'elle adopte ; en revanche, il n'a possédé aucune de celles qui s'acquièrent et qui, si elles ne sauraient sans doute tenir lieu des dons naturels, permettent seules à ceux-ci de porter tous leurs fruits, qualités que donnent le travail, la persévérance, la volonté, que développent surtout les études faites à l'âge où l'œil apprend à voir et la main à se conduire. De cette exposition qui résume plus de trente années d'un labeur infatigable, on sort sans avoir été remué une seule fois; on a admiré une étonnante dépense d'efforts, on n'a pas assez senti vibrer l'âme de l'artiste. Dans son incessant commerce avec les plus grands génies de l'humanité, il semble qu'il ait plutôt perçu des spectacles qu'éprouvé des impressions profondes ; on peut être émerveillé par sa verve et sa fécondité, on n'est jamais ému.

Juif-Errant du travail, il n'a jamais pris le loisir de se reposer : il a tout abordé, tout essayé, tout osé ; dessinateur, peintre, sculpteur, il a voulu être tout, et quelles qu'aient été ses tentatives, on doit reconnaître qu'il s'y est toujours affirmé, sinon avec une entière réussite, du moins avec une incontestable puissance. Il aimait volontiers, nous a-t-on dit, à rappeler l'exemple des hommes de la Renaissance, peintres, architectes, sculpteurs, poètes tout à la fois; mais il ne songeait pas assez aux longues et fortes études par lesquelles les maîtres avaient préparé leur jeunesse à ces multiples manifestations. Doré, lui, n'a jamais connu la douceur d'un instant d'arrêt. Mêlant dans ses travaux, suivant le hasard des circonstances et de l'inspiration, les sujets, les temps et les genres, jeune, il n'a rien appris ; plus âgé, rien mûri.

Si exceptionnellement doué que soit un homme, il est pourtant des obligations auxquelles il ne saurait se soustraire : la première, pour l'artiste soucieux de transmettre à la postérité plus que le souvenir de son passage, c'est de se méfier des facilités trompeuses de l'improvisation et de ne livrer son œuvre au public qu'après y avoir mis tout ce qu'il avait en lui. La *longue patience* dont parle Bossuet n'est pas moins indispensable dans les arts plastiques que partout ailleurs, pour constituer le génie, non pas peut-être dans ses facultés créatrices, mais bien certainement dans ses résultats destinés à durer. Les exceptions qu'on cite à cet égard n'auraient jamais pu se produire sans de laborieuses préparations que le coup d'éclat final a bien pu faire perdre de vue, mais qui n'en demeurent pas moins la condition essentielle de tout chef-d'œuvre. On a dit de Doré qu'il eut plus de génie que de talent : le mot serait vrai, s'il était possible d'admettre le génie à l'état virtuel, à titre de pure conception théorique, en dehors de toute réalisation effective. Il faut bien avoir le courage de le dire : Gustave Doré, en dépit de son bagage extraordinaire d'illustrateur, n'a rien produit où l'on sente ni cette intensité de pensée, ni cette recherche du caractère, ni cette passion de la nature qui sont la marque des maîtres.

JULES COMTE



BIBLIOGRAPHIE



L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogué et reproduit par *Alfred Robaut*, commenté par *Ernest Chesneau*. Paris, Charavay frères, 1885. 1 vol. in-4° de 560 pages, illustré de plus de 1,300 dessins. — Prix : 60 francs.

Le succès qu'obtient en ce moment à l'École des beaux-arts l'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix donnera un grand intérêt d'actualité à l'important ouvrage que la librairie Charavay va mettre très prochainement en vente. Ce catalogue de l'œuvre d'Eugène Delacroix peut être considéré comme définitif; il n'est pas le premier, car M. Adolphe Moreau avait déjà publié un fort bon catalogue de l'œuvre d'Eugène Delacroix, — dont nous avons nous-même rendu compte dans la *Gazette* il y a quelque douze ans; mais il sera assurément le dernier. Il ne saurait être ni mieux fait ni plus complet, et personne n'était en situation comme M. Alfred Robaut, l'ami dévoué de Delacroix, l'admirateur passionné de son génie, pour mener à bien la tâche difficile de reviser et de compléter le travail de M. Adolphe Moreau.

Le catalogue de M. Robaut est précédé d'une substantielle et brillante introduction par M. Ernest Chesneau, qui, de plus, a ajouté, aux descriptions des articles, des commentaires, des notes, des citations souvent pleines d'intérêt. C'est ainsi que le chapitre consacré aux portraits de Delacroix, depuis le médaillon de David d'Angers (1824) jusqu'à l'eau-forte de Jean Gigoux, publiée en 1864 dans la *Gazette des beaux-arts*, fait revivre aux différentes époques de sa carrière mouvementée la saisissante figure du maître; on y reverra, en guise de préface, les deux portraits écrits, l'un par Théophile Gautier, l'autre par Alexandre Dumas. Le premier nous le fait voir vers 1830, venant promener son visage d'une

pâleur étrange, exotique, à travers la civilisation parisienne; le second en évoque de souvenir la physionomie, après sa mort, en 1865, et nous le montre à cinquante-cinq ans, « les cheveux, les favoris et les moustaches noirs comme à trente; les cheveux ondulant naturellement, les poils de la barbe rares, la moustache un peu hérissée et ressemblant à deux pincées de tabac à fumer; le front large, bombé, terminé à sa base par deux sourcils épais, recouvrant des yeux petits, qui étincellent pleins de flamme; la peau brune, bistrée, mobile, se plissant comme celle du lion; les lèvres épaisses, sensuelles, promptes au sourire et qui, en souriant, découvrent des dents blanches comme des perles ».

Après les portraits, vient l'œuvre proprement dit de Delacroix, — peintures, aquarelles, dessins, lithographies, eaux-fortes, etc., — atteignant le chiffre formidable de 1,968 numéros. Presque chacun de ces numéros est accompagné d'un croquis à la plume, de dimensions minuscules, donnant, dans ses traits essentiels, une image du morceau décrit.

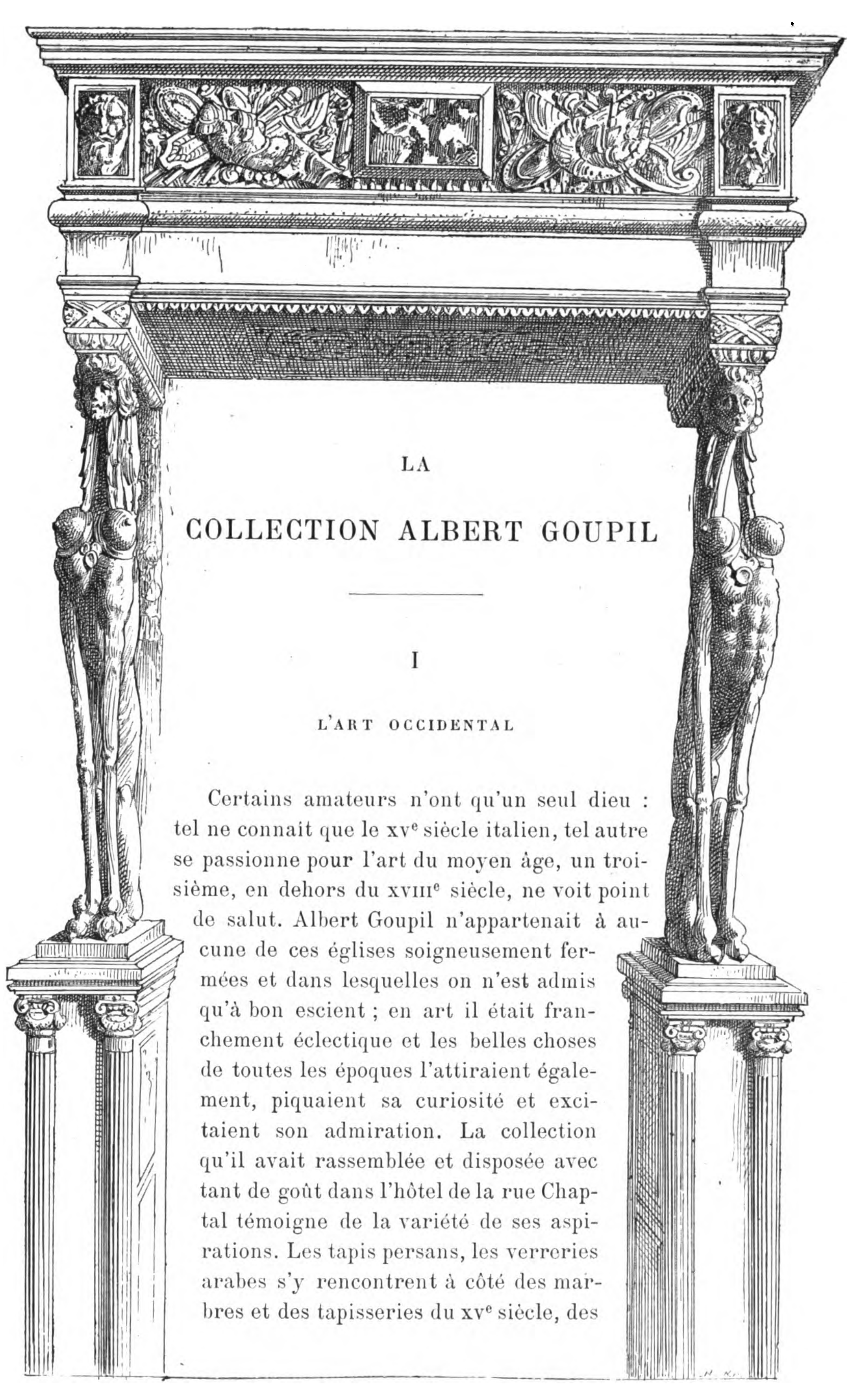
Que pourrions-nous ajouter qui fasse mieux l'éloge d'un ouvrage qui est le résultat de plus de trente ans de recherches? Les notices sont d'une précision et d'une exactitude qui ne laisse rien à désirer. Notre collaborateur, M. André Michel, parlait plus haut du monument à élever à la mémoire du grandissime artiste. En voici un qui pour être moins éclatant n'en est que plus solide, plus durable, plus réel.

L. G.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



LA

COLLECTION ALBERT GOUPIL

I

L'ART OCCIDENTAL

Certains amateurs n'ont qu'un seul dieu : tel ne connaît que le xve siècle italien, tel autre se passionne pour l'art du moyen âge, un troisième, en dehors du xviiie siècle, ne voit point de salut. Albert Goupil n'appartenait à aucune de ces églises soigneusement fermées et dans lesquelles on n'est admis qu'à bon escient ; en art il était franchement éclectique et les belles choses de toutes les époques l'attiraient également, piquaient sa curiosité et excitaient son admiration. La collection qu'il avait rassemblée et disposée avec tant de goût dans l'hôtel de la rue Chaptal témoigne de la variété de ses aspirations. Les tapis persans, les verreries arabes s'y rencontrent à côté des marbres et des tapisseries du xve siècle, des

meubles de la Renaissance, des peintures et des dessins modernes. Tout n'y est point placé pêle-mêle cependant, mais dans un savant désordre qui met les choses à leur bonne place et leur donne leur véritable valeur. Deux salles ou plutôt deux ateliers — consacrés l'un à l'Orient, l'autre à la Renaissance — permettaient à leur propriétaire de se croire transporté tour à tour dans quelque palais des *Mille et une nuits* ou dans l'habitation d'un grand seigneur du XVI[e] siècle; mais quelle que fût l'illusion qu'il voulût se procurer, il ne s'en trouvait pas moins au milieu d'œuvres d'art de premier ordre que plus d'un amateur, se croyant doué d'un goût plus sévère, lui enviait.

Un érudit doublé d'un écrivain distingué, dont les lecteurs de la *Gazette* ont été plus d'une fois à même d'apprécier le talent et la compétence en pareille matière, s'est chargé de faire connaître la belle collection d'objets d'art orientaux formée par Albert Goupil. Nous ne nous occuperons donc que de l'art occidental.

Les œuvres dont nous avons à faire la description n'égalent pas en nombre celles que contient la salle orientale, mais quelques-unes sont capitales.

Avant d'étudier en détail les plus beaux morceaux de la collection, nous demandons au lecteur qu'il nous permette de l'introduire dans le grand atelier où Albert Goupil avait réuni les œuvres de la Renaissance et les œuvres modernes qu'il chérissait le plus et qu'il avait admises dans son intimité. Qu'on se figure une grande pièce carrée, largement éclairée d'un côté par un immense vitrage. La première chose qui frappe les yeux en entrant, c'est une grande cheminée monumentale du commencement du XVI[e] siècle, dont la gracieuse architecture est décorée d'écussons et de peintures. Cette cheminée a eu son heure de gloire : elle a appartenu à ce fameux château de Montal, une des merveilles de la Renaissance française, dont les sculptures brutalement, séparées des murailles qu'elles n'auraient jamais dû quitter, se sont éparpillées en 1881 sous le marteau du commissaire-priseur. Les bustes des Montal sont aujourd'hui dispersés un peu partout dans les musées ou les collections particulières; mais les cheminées n'ont ni les unes ni les autres quitté Paris et il faut espérer qu'elles y sont fixées définitivement. Remercions Albert Goupil d'avoir contribué pour sa part à retenir en France ce morceau d'architecture; ce n'est point, si l'on veut, du grand art, mais les lignes en sont si pures, les proportions si justes et si dignes de nos grands architectes de la Renaissance qu'on le revoit toujours

avec plaisir. Un médaillon de marbre, un profil de personnage du xve siècle, celui-là bien italien et provenant de Florence, a été fixé au milieu du manteau de la cheminée; malgré leur différence de nationalité, les deux morceaux s'accordent sans peine et forment un ensemble fort agréable à l'œil.

Des meubles du xvie siècle, que surmontent des tapisseries, sont disposés de chaque côté de la cheminée, tandis qu'au fond, faisant face au jour, sont placées les pièces capitales de la collection. Au centre une madone en terre cuite du plus pur style florentin et que l'on pourrait attribuer, sans trop risquer de se tromper, à Antonio Rossellino — c'est l'opinion de notre confrère et ami M. Louis Courajod — sépare deux des plus belles tapisseries que l'on puisse voir : l'*Annonciation* et l'*Adoration des rois mages*. Au-dessous, sur des gaines élevées, à droite et à gauche d'un grand meuble, se voient d'une part un buste de saint Jean-Baptiste en marbre, signé OPVS MINI; de l'autre un second buste de saint Jean, également en marbre, qui ne peut être né que sous le ciseau de Donatello.

Le côté qui fait face à la cheminée est occupé par une construction bizarre que l'on ne peut mieux comparer qu'à ces tribunes où autrefois, dans les salles de fête, on plaçait les musiciens. Sur des colonnes de marbre, à chapiteaux dorés, est établie une sorte de galerie ou de balcon dont la balustrade ajourée se détache sur des tapisseries à grands personnages. Cette construction en bois se prolonge jusqu'au sol et des sphinx, enlevés, croyons-nous, au montant de quelque cheminée, soutiennent un dais central et encadrent la porte sur laquelle elle fait saillie. Enfin, au centre de la salle une énorme pièce de ferronnerie du plus pur style Louis XIV, de lanterne devenue vitrine, abrite des bibelots ou de charmantes sculptures modernes, tandis que plus loin une vitrine plus grande renferme des mannequins revêtus de costumes historiques qui ne sont pas un des moindres joyaux de la collection Goupil. Ajoutez à cela une quantité de meubles, de sièges, de tentures, du meilleur choix, aux tons passés et harmonieux, et vous aurez une idée des principales lignes de ce bel ensemble.

Après ce premier coup d'œil jeté sur cette mise en scène, qui, quoi qu'on en dise, n'est pas absolument inutile en matière d'arrangement d'objets d'art, nous pouvons nous approcher des principales pièces de la collection et les passer en revue.

A tout seigneur tout honneur : c'est au saint Jean de Donatello

que nous devons tout d'abord rendre hommage. On sait qu'il n'est peut-être pas de figure dont l'illustre sculpteur ait cherché plus souvent à retracer les traits que la figure de saint Jean; il en a été maintes fois préoccupé. Comme on l'a dit très justement[1], saint Jean était le patron de Florence et par cela même son image devait être chère aux Florentins; mais ce n'est peut-être pas là qu'il faut chercher la cause de la fréquence de cette figure dans l'œuvre des artistes du XVe siècle. La conception d'une figure de saint Jean prête à des études très complexes qui devaient plaire à des hommes aussi épris de leur art; c'est tantôt un enfant au visage plein de douceur et de grâce, tantôt un jeune homme au regard déjà pensif, tantôt un ascète amaigri par les veilles et le jeûne, vieilli avant l'âge par une existence errante, qui prêche avec exaltation la venue du Messie et est prêt à offrir sa tête au bourreau lorsqu'il croit sa mission terminée. Les artistes du XVe siècle ont étudié saint Jean sous ces aspects multiples et Donatello peut-être plus que tous les autres. On connaît les gracieuses sculptures dans lesquelles il a représenté saint Jean enfant : telles sont celles du Musée national à Florence et du Musée de Faenza [2]. Mais les plus célèbres représentations de saint Jean sculptées par lui sont celles du Musée national de Florence, de la casa Martelli, toutes deux en marbre; du dôme de Sienne, en bronze; des Frari à Venise, en bois. On pourrait encore en citer d'autres; par exemple le bronze du Musée de Berlin, que M. Bode pense avoir été fait en 1423 pour les fonts baptismaux d'Orvieto; ce qui ne nous semble pas s'accorder avec la description que nous en donnent les textes; enfin un bronze entré au Louvre avec la collection Timbal[3] et qui nous paraît tout à fait digne de prendre place dans l'œuvre du maître[4]. Dans toutes ces statues, Donatello a donné réellement à saint Jean, surtout dans la statue du Bargello et dans celle de Sienne, l'apparence d'un mangeur de sauterelles. Outre ce caractère voulu, inhérent au sujet, le travail y est d'une sécheresse poussée à ses dernières limites; les muscles du cou et les pectoraux, les bras, les jambes sont plutôt ceux d'un cadavre que d'un être vivant et le saint Jean du Bargello fait un peu, malgré les grandes qualités que l'on y rencontre comme dans

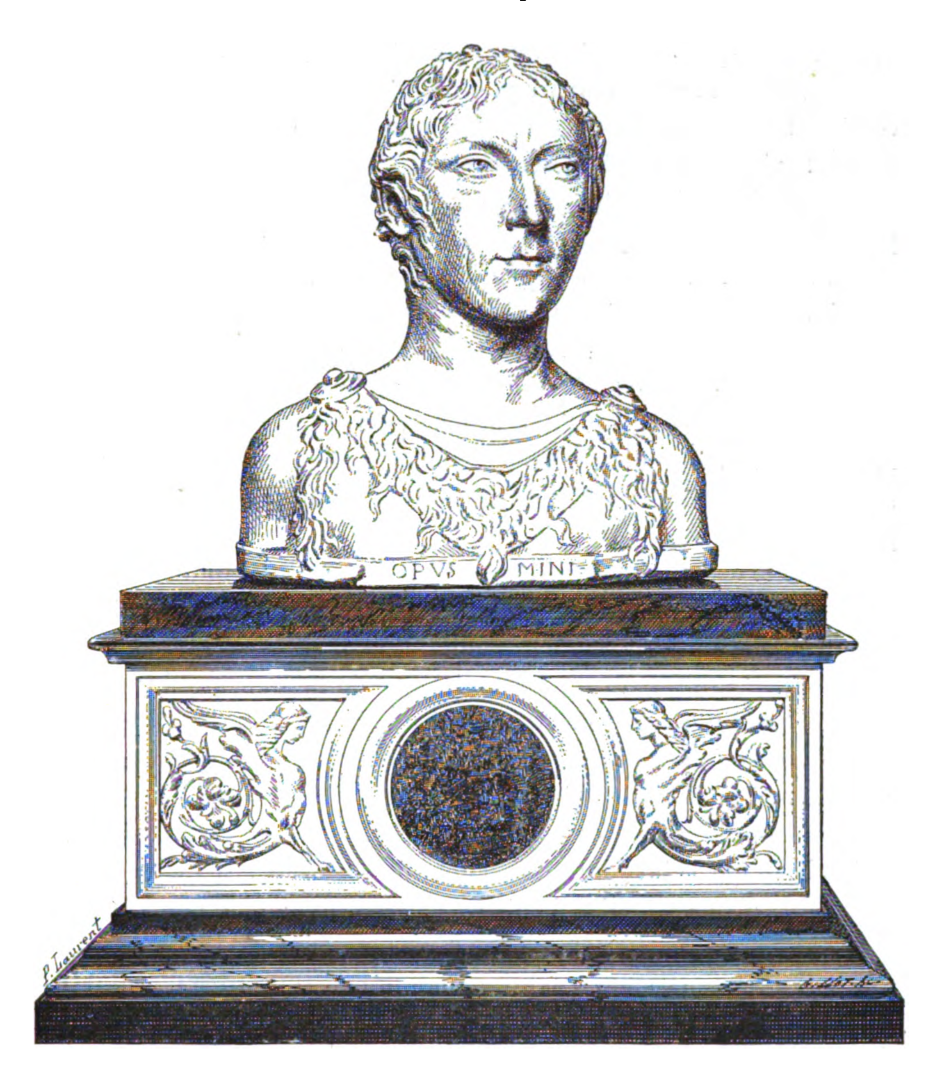
1. W. Bode, *Die italienischen Sculpturen der Renaissance in der K. Museen zu Berlin : Bild-Werke des Donatello und seiner Schule.*

2. Cette dernière figure a été publiée dans la *Gazette*, 1884, t. XXX, p. 149.

3. N° 76 du *Catalogue.*

4. Un autre saint Jean aurait été exécuté également pour le dôme d'Ancône.

presque toutes les œuvres du maître, l'effet d'une pièce d'anatomie égarée au milieu d'un musée de sculpture. On pense involontaire-



SAINT JEAN, PAR MINO DE FIESOLE.

(Buste en marbre de la collection Albert Goupil.)

ment à ce détestable saint Barthélemi de Marco Agrate qui se trouve à la cathédrale de Milan.

Bien que ces statues répondent à différentes époques de la carrière artistique de Donatello, on y retrouve donc en somme les mêmes caractères généraux, la maigreur et la sécheresse; et si les traits principaux de la physionomie du saint Jean du Bargello rap-



H. Guerard sc.

S^T JEAN-BAPTISTE PAR DONATELLO.
(Buste de la Collection Albert Goupil.)

 Imp. L. Eudes

pellent bien le buste de la collection Goupil, ce n'est pourtant pas avec cette œuvre que ce dernier présente le plus d'analogies. C'est, croyons-nous, du buste de saint Jean, en marbre, de la casa Martelli qu'il faut le rapprocher; c'est avec celui-là qu'il offre surtout des points de comparaison. Si le travail y est déjà d'une certaine sécheresse, ce n'est heureusement pas celle des œuvres que nous venons d'énumérer : saint Jean n'est pas encore entré dans la période militante de sa mission; il semble que sa bouche entr'ouverte commence à peine à balbutier des prophéties. Le cou est assez rond, ou plutôt un peu plat comme dans beaucoup de bustes de Donatello; le visage ovale est d'une maigreur élégante, les cheveux demi-longs et massés en boucles sur la nuque n'ont pas encore l'aspect hirsute de la chevelure du Précurseur. L'exécution de ce buste est très soignée et, s'il ne peut passer pour l'une des œuvres les plus séduisantes du maître, il doit à coup sûr être considéré comme une œuvre très importante et tout à fait digne de figurer au nombre de ses travaux les plus authentiques.

A quelle époque fut-il sculpté? Peut-être serait-il toutefois téméraire de se prononcer sur ce point. Il nous semble appartenir à la première moitié de la vie de Donatello, mais nous ne saurions rien affirmer; le saint Jean du Bargello date de la jeunesse du maître, celui de Sienne est de 1457, c'est-à-dire de la fin de la carrière artistique de Donatello, et pourtant entre les deux œuvres il y a beaucoup de points de ressemblance.

Le buste de saint Jean par Mino de Fiesole est sans contredit moins beau que celui dont nous venons de parler. Aussi bien, quelque grâce que Mino ait mise dans ses œuvres, dont bon nombre sont charmantes, ne s'est-il que bien rarement élevé à la hauteur de conception, à l'intensité d'expression que l'on rencontre d'ordinaire dans les sculptures de Donatello. La plupart des monuments auxquels il a mis la main, et ils sont très nombreux, même si l'on en retranche un certain nombre qu'on lui attribue sans preuve et dont l'exécution décèle l'école plutôt que le maître, sont empreints d'une grande froideur et, comme on l'a très bien dit, la grâce, le sourire de ses figures sont tout superficiels[1]. Cette froideur n'est pas même exempte parfois d'un certain maniérisme. En tout cas, ce qui distingue surtout ses œuvres c'est la précision et le fini de l'exécution. Ceci soit

1. L. Courajod, *Un bas-relief de Mino de Fiesole au Musée du Louvre* (*Musée archéologique*, 1877).







H Guérard sc.

S^T JEAN-BAPTISTE PAR DONATELLO.
(Buste de la Collection Albert Goupil)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. L Eudes

dit, bien entendu, sans aucune intention de rabaisser le mérite de Mino pour lequel nous professons une sincère admiration. On nous accordera toutefois que la plupart de ses madones ne supporteraient pas une recherche bien exacte de la pensée qui a inspiré l'artiste dans l'accomplissement de son œuvre. En face d'une sculpture de Mino il faut se contenter de la première impression ; on est habituellement charmé, mais il faut se garder d'approfondir; ses figures sont un peu des corps sans âme, mais le marbre y est travaillé avec amour, avec une habileté qui assurera toujours à Mino un rang distingué dans l'histoire de l'art italien.

Le buste de la collection Goupil réunit bien tous les défauts et les qualités du style de Mino : fini du travail, absence de profondeur dans l'expression. C'est un garçon robuste, au cou ramassé, aux larges épaules, à la bouche petite et pincée, au nez d'oiseau de proie, au front un peu fuyant et à demi recouvert par une chevelure inculte mais traitée avec la dernière habileté. Le visage a une expression un peu froide, presque dure. La fixité de son regard, le double pli fortement accentué entre les yeux, ce ne sont point là les caractères que l'on s'attendrait à rencontrer chez un saint Jean de cet âge. L'habitude qu'avait Mino, habitude presque constante, de dessiner profondément les prunelles des yeux, contribue sans aucun doute à accentuer cette expression de dureté ; c'est un détail d'exécution auquel il semble malheureusement attacher trop d'importance. Si nous nous appesantissons ainsi sur les côtés peu agréables de cette œuvre, nous ne saurions trop y louer en revanche le soin avec lequel le marbre est travaillé. Les cheveux, comme nous le disions tout à l'heure, sont d'une facture étonnante; le modelé, poussé aussi loin que possible, est très remarquable. En somme, c'est une excellente sculpture de Mino et, tout en faisant des réserves générales sur le talent du maître que l'on a peut-être élevé trop haut, nous reconnaissons volontiers que ce buste est tout à fait digne d'occuper une place distinguée dans son œuvre.

Une Vierge en terre cuite, placée tout auprès du Mino, nous fait, sans quitter Florence, pénétrer dans l'intimité d'un artiste qui, lui aussi, a poussé le travail du marbre jusqu'aux dernières limites, mais dont les œuvres charmantes sont toujours admirablement souples et pleine de grâce. Nous avons nommé Antonio Rossellino, sur lequel Vasari a porté un jugement que la postérité n'a pu que confirmer. Ce bas-relief représente la Vierge assise de trois quarts et

tournée vers la gauche; elle porte sur ses genoux l'enfant Jésus demi-nu, assis sur un coussin; de la main droite il bénit, de la gauche il tient un oiseau. Le costume de la Vierge est dans la forme habituelle : robe à taille courte, sous un manteau, voile couvrant à demi la tête et formant, en se mêlant aux cheveux, une coiffure élégante. Sur le siège de la madone, — un de ces charmants pliants de la Renaissance, — est représenté un petit génie. Le travail de ce bas-relief est exquis; les mains longues et effilées, l'enfant Jésus charmant d'expression enfantine, la Vierge calme sans être froide, sont bien dignes de l'artiste qui a sculpté le merveilleux tombeau du cardinal de Portugal, à San-Miniato, ou l'*Adoration des bergers* de Monte-Oliveto, à Naples.

C'est encore une Vierge tenant l'enfant Jésus que nous offre un grand bas-relief en carton polychrôme, placé peut-être un peu trop dans l'ombre. De dimensions presque colossales, cette œuvre nous porte au XVI[e] siècle, mais nous montre en même temps une persistance singulière des traditions du XV[e]. La Vierge assise et tournée vers la droite soutient de ses deux mains l'enfant Jésus qui s'accroche aux vêtements de sa mère. Tout cela, franchement colorié et doré, forme un ensemble d'un effet puissamment décoratif. Une madone analogue qui se trouve au Musée de Berlin y est attribuée à Sansovino. Nous ignorons les raisons sur lesquelles cette attribution est fondée; nous y verrions plutôt, pour notre part, un dernier écho de cet art des Vierges peintes dont le Louvre possède un si bel échantillon; écho très affaibli si l'on veut, car celle du Louvre se rattache sans doute par le faire et l'intensité d'expression des figures à l'école de Donatello et ici nous ne retrouvons pas les mêmes qualités. Mais enfin, si ce bas-relief n'a pas un caractère bien personnel, si le modelé en est un peu mou, les formes un peu ronflantes et maniérées, il n'en rentre pas moins par son allure grandiose dans une série de sculptures à laquelle le talent très inégal de Sansovino nous paraît tout à fait étranger. Il se peut que nous nous trompions et qu'un nouvel examen nous amène à réformer ce jugement; nous croyons toutefois que c'est plutôt en remontant vers le XV[e] siècle que l'on a des chances de trouver la solution de ce problème.

La sculpture espagnole n'est guère connue en France que par le saint François d'Assise d'Alonso Cano que possède maintenant M. le baron Schickler. On sait qu'il existe plusieurs exemplaires de cette œuvre; le baron Davillier dans son livre sur les *Arts décoratifs en*



FIGURE D'ÉVÊQUE EN BOIS SCULPTÉ (XVe SIÈCLE).
(Collection Albert Goupil.)

Espagne s'est chargé d'éclaircir cette question fort embrouillée et difficile à tirer au clair. La cathédrale de Tolède possédait-elle l'œuvre d'Alonso Cano ou l'œuvre de Pedro de Mena ? Les uns disaient oui, les autres non. Bref, après avoir compulsé et pesé les témoignages pour ou contre, il s'est trouvé que Tolède ne possédait que l'œuvre de l'élève, de Pedro de Mena et que le véritable Alonso Cano était bien celui de Paris. Une œuvre aussi originale devait naturellement être imitée plus d'une fois et c'est l'une de ces imitations que renferme la collection Goupil ; œuvre d'un élève d'Alonso Cano, de Pedro de Mena lui-même peut-être, qui une fois lancé dans la voie de l'imitation de son maître et sûr du succès ne dut pas s'arrêter en si beau chemin, cette statuette de bois peint est une bonne réplique du morceau le plus fameux de la sculpture espagnole.

Nous ne voudrions pas quitter le chapitre de la sculpture sans mentionner plusieurs Vierges françaises du XIVe et du XVe siècle ; l'une d'elles, en bois, plus petite que nature, nous a paru particulièrement digne d'être notée. Trois monumentales figures de saints, du XVe siècle, sont de bons spécimens de la sculpture en bois telle qu'on l'a pratiquée en Allemagne. Elles proviennent de Francfort, mais est-ce là leur pays d'origine? Nous ne le jurerions pas. Quoi qu'il en soit, un saint Jean, un roi armé de toutes pièces et tenant en main le modèle d'une église, un saint évêque dont nous mettons la reproduction sous les yeux du lecteur, sont d'excellents échantillons de cette sculpture allemande trop peu connue en France, et dont on voit de si beaux exemples au Musée germanique de Nuremberg et au Musée bavarois de Munich. Quant à les attribuer à tel ou tel maître, on nous permettra de garder sur ce point un silence prudent ; il faudrait pour cela entreprendre une longue étude dont les éléments sont fort disséminés et au surplus les tailleurs d'images allemands, sauf un petit nombre, n'ont pas imprimé à leurs figures des caractères assez tranchés pour que l'on puisse, en l'état de la question, proposer une attribution certaine. Cette sculpture, largement traitée, produit toujours, à une distance convenable, beaucoup d'effet ; c'est de la sculpture décorative admirablement conçue et supérieurement exécutée.

La sculpture plus moderne était, elle aussi, représentée chez Albert Goupil. Sans nous arrêter à quelques médaillons en cire du XVIe et du XVIIe siècle, dont quelques-uns sont intéressants, mentionnons, parmi les œuvres tout à fait contemporaines, une charmante

réduction en cire peinte et dorée de la figure si connue de M. Antonin Mercié, le *David vainqueur de Goliath*, auquel l'adjonction de paillons et de verroteries multicolores donne un aspect tout à fait original; enfin le buste de M. Gérome par Carpeaux, œuvre extrêmement vivante et où se retrouvent toutes les qualités géniales de l'auteur du groupe de l'Opéra.

Nous ne nous arrêterons pas à quelques tableaux anciens, parmi lesquels un portrait de femme, donné au Bronzino, un charmant petit portrait d'homme à la gouache, attribué aventureusement à Holbein, le portrait d'Ingres jeune attribué à David ou quelques tableaux modernes, cadeaux offerts par des artistes contemporains à leur ami Albert Goupil : ce ne sont pas là à proprement parler des objets composant la collection; ils ne peuvent, malgré la valeur très réelle de plusieurs d'entre eux, nous donner une idée du goût personnel de leur possesseur. Arrivons tout de suite à la série des dessins d'Ingres, en tête desquels il convient toutefois de placer un tableau du même maître, un portrait de jeune femme, vue en buste, vêtue d'une robe décolletée et d'un châle rouge. Ce tableau date évidemment de la jeunesse d'Ingres et de son séjour à Rome; la couleur en est d'une fraîcheur toute particulière, l'exécution d'une grande fermeté. La figure est plutôt laide que jolie, la bouche souriante laisse apercevoir l'émail des dents; le nez est petit et un peu écrasé, les yeux sont noirs et vifs; les cheveux, à la mode du temps, sont ramenés en boucles, sortes d'accroche-cœur collés à plat sur le front et sur les tempes. Ce portrait, d'une conservation parfaite, peut à coup sûr compter parmi les œuvres les plus intéressantes de la jeunesse du maître.

Ingres, dont la carrière artistique fut une lutte continuelle, une réaction contre le goût qu'il avait trouvé à la mode au commencement de sa vie, fut par cela même un génie bien personnel; cependant on peut se demander si l'éducation qu'il reçut dès son tout jeune âge n'influa pas beaucoup sur son caractère. Son père, simple professeur de dessin à Montauban, ne jouit jamais que d'une célébrité provinciale; partagé entre la musique et la peinture, astreint à un labeur journalier pour élever sa famille, il ne put jamais aimer l'art pour lui-même et dut toujours le considérer comme un gagne-pain. Ce fut cependant un artiste d'infiniment de talent. Un petit médaillon de la collection Goupil, un portrait d'homme de profil, fini comme une miniature, est un des spécimens — fort rares, croyons-nous — de son

mérite. Pas un maître de la fin du XVIII[e] siècle n'aurait refusé de signer ce morceau, tant l'artiste a su mettre de finesse et d'esprit dans ce petit portrait au crayon. C'est un art différent de celui que nous admirons dans les crayons du fils, dont la collection Goupil contient quelques exemples admirables; mais on ne peut refuser à ce charmant morceau quelques-unes des qualités les plus aimables et les plus attrayantes de l'art du XVIII[e] siècle.

La collection Goupil compte au moins une douzaine de portraits au crayon exécutés par Ingres; c'est beaucoup pour une collection particulière; on sait combien et à juste titre ces œuvres sont recherchées aujourd'hui. Plus d'un musée envierait une semblable aubaine. Cette série de crayons nous fait assister, en raccourci, à tout le développement artistique de la carrière du maître, depuis le portrait si intéressant de M[lle] de Montgolfier signé : *Ingres, élève de David*, jusqu'à un portrait de femme dédié par Ingres à son ami Varcollier et daté de 1855. Le plus célèbre et le plus connu de tous ces crayons est le portrait de M[me] Audebourt-Lescot, signé : *Rome* 1814; c'est certainement un des plus beaux qu'Ingres ait jamais dessinés et l'on ne sait ce que l'on doit le plus y louer, de la largeur et de l'habileté de l'ensemble ou de la perfection du détail : les yeux d'une beauté étonnante, le visage d'une régularité parfaite, la bouche dessinée avec tant d'esprit, les dentelles de la coiffure, ou le costume chargé de broderies tracées avec une sûreté de main et une légèreté surprenantes. Si nous avions à classer ces portraits par ordre de mérite, nous mettrions au second rang un portrait de femme daté de 1834. Celle-ci est assise, le bras droit appuyé sur le dossier de son fauteuil; c'est une très jolie personne dont les yeux sont d'une douceur et d'une mélancolie extraordinaires; nous n'aimons pas beaucoup ses manches à gigot et les papillottes de sa coiffure, mais il faut tenir compte des goûts et des ridicules de l'époque : chaque époque n'a-t-elle pas les siens? Un portrait de l'architecte Alais (Rome, 1834) mérite aussi une mention spéciale, ainsi que la *Dame à l'ombrelle* (Florence, 1823), en pied et coiffée d'un grand chapeau, dont la silhouette élégante se détache sur un paysage à peine esquissé, au milieu duquel se dresse la haute tour du Palais-Vieux de Florence. N'oublions pas non plus un portrait d'homme, à demi chauve, les cheveux ébouriffés, les mains dans les poches, dédié à M[me] Horry, ni le portrait de M. de Norvins (1811), figure très fine et très futée, qui est accompagné du portrait de son chien, un petit roquet qui pose avec le sérieux d'un modèle de profession. Signalons encore le portrait d'un jeune garçon, dédié à

M. Le Blanc (Florence, 1823). Ce petit homme vêtu d'une longue redingote, le poing sur la hanche, a une allure crâne qui fait plaisir à voir; ce doit être un parent de la *Dame à l'ombrelle*. Un portrait d'homme debout, vu à mi-corps, à favoris courts et à cheveux frisés



ARMOIRE A BIJOUX (TRAVAIL FRANÇAIS DU XVIe SIÈCLE).
(Collection Albert Goupil.)

(Rome, 1813), un jeune homme assis de trois quarts (Rome, 1813), ce dernier dessiné presque uniquement au trait, sont d'excellents spécimens de cet art, qui est peut-être le meilleur titre de gloire d'Ingres. Deux études d'enfants, l'un tout jeune assis dans une petite chaise, l'autre cousant et les cheveux tombant dans les yeux, montrent un côté intime et plein de charme du talent du maître.

Albert Goupil ne possédait pas un grand nombre de tapisseries;

ayant un faible tout particulier pour les tapis d'Orient dont sa collection compte de nombreux et admirables échantillons, il avait tâché de retrouver la même gamme de couleurs harmonieuses dans les produits européens. Aussi s'était-il borné aux tapisseries de la fin du xv[e] et du commencement du xvi[e] siècle. Les deux tapisseries de l'*Annonciation* et de l'*Adoration des rois*, laine et or, sont des œuvres flamandes de la fin du xv[e] siècle, de la plus admirable conservation; il en est peu de plus fines, il n'en est pas à coup sûr de plus agréables et de plus fondues de ton. Ce dut être une grande joie pour le collectionneur, quand, à dix ans d'intervalle, il rencontra, par hasard, en Italie, la seconde de ces tapisseries, qui toutes deux appartiennent à la même série. Retrouver le volume qui manque précisément à un ouvrage rare que vous possédez, c'est là un de ces bonheurs que rêvent tous les amateurs. Dans ces deux tapisseries le sujet principal est encadré d'une riche architecture, contournée, à la flamande, tandis que des sujets accessoires, se détachant sur un fond de paysage, sont représentés dans les angles. Le même personnage, qui peut passer pour un portrait, se retrouve, à gauche, dans les deux tapisseries. Même coiffure, même attitude. Il y a là une intention évidente de l'artiste [1].

Signalons encore une tapisserie française ou flamande, qui date de 1480 ou environ : elle représente le Calvaire. Le Christ en croix au centre, la Vierge à gauche, saint Jean à droite; point de composition, puisque l'on s'en est tenu aux données traditionnelles. Mais ce qui la rend surtout intéressante, c'est le paysage qui se déroule au dernier plan : l'artiste y a placé une vue de Jérusalem qui coupe la tapisserie d'une longue ligne blanche et lui donne un fond très clair, tandis que le premier plan, jonché de fleurs, aux tons verts, rouges et bleus, est extrêmement sombre. N'oublions pas non plus une très intéressante tapisserie française du commencement du xvi[e] siècle. Sur un fond semé uniformément de fleurs, on voit au centre la Vierge debout tenant l'enfant Jésus, à gauche saint Sébastien (?) sous la figure d'un chevalier coiffé d'une toque empanachée, à droite sainte Catherine d'Alexandrie. Les quatre vers inscrits sur une banderole au haut de la tapisserie, s'ils sont assez pauvres, ont du moins le mérite de constater la nationalité de l'œuvre :

Je suis seant au hault triomphal trosne
Jouiesement comme victorieuse
Du temps passé porte palme et couronne
Sur les choses créés glorieuse.

1. Ces deux tapisseries ont été léguées au Musée des Gobelins.

On a vu au Trocadéro, en 1878, un charmant costume de petite fille du XVIe siècle: une robe en taffetas blanc broché de soie rouge, à longues manches, à haute collerette; cet ajustement, habilement drapé sur un mannequin, avait eu beaucoup de succès. C'est certainement le plus amusant des costumes de la vitrine d'Albert Goupil. Une autre petite fille, beaucoup plus jeune, une enfant de quatre ans à peine, perdue dans une robe de taffetas vert, toute pailletée d'or et d'argent, réduction en miniature de quelque douairière du XVIe siècle, amuserait encore davantage le public. Parmi ces costumes, plusieurs ont un réel intérêt historique; ils nous renseignent mieux que les miniatures ou les peintures sur la forme véritable de l'ajustement. La jaquette (ou pourpoint) qui passe pour avoir appartenu à Charles de Blois est de soie ornée d'une broderie d'or à compartiments encadrant des aigles et des lions; elle nous fait admirablement comprendre ce qu'étaient les jaquettes du XIVe siècle. Quicherat, qui l'a connue alors qu'elle appartenait à un amateur de Tours [1], la cite avec raison comme un exemple de ces habits courts dont les gens de robe longue blâmaient fort la « deshonnesteté », pensant que ce n'était pas merveille, si en leur voyant porter semblable accoutrement « Dieu voulut corriger les excès des François par son fléau, le roi d'Angleterre ». La soie de ce vêtement doit être d'origine lucquoise ou florentine et rentre tout à fait dans la catégorie des tissus que l'on voit figurer dans les inventaires du XIVe siècle. D'autres costumes sont encore à signaler : citons, entre autres, une cotte de héraut aux armes d'Angleterre, en soie peinte et dorée et enfin un pourpoint qui aurait appartenu à Robert, comte d'Essex, le favori de la reine Élisabeth qui fut décapité en 1601. Il est de satin rouge orné d'applications de cuir blanc; c'est là un travail curieux dont on ne pourrait peut-être pas citer d'autre exemple.

Les meubles de la collection Goupil appartiennent presque tous au XVIe siècle; à peine pourrions-nous citer un bahut aux portes couvertes de rinceaux et d'écussons de style gothique et qui nous semble devoir être attribué à l'Allemagne et au XVe siècle. Du XVe siècle nous sautons sans transition en pleine époque de Henri II; plusieurs fragments de meubles, termes ou cariatides, sont de bons spécimens de l'ébénisterie lyonnaise du XVIe siècle [2] ; mais les pièces

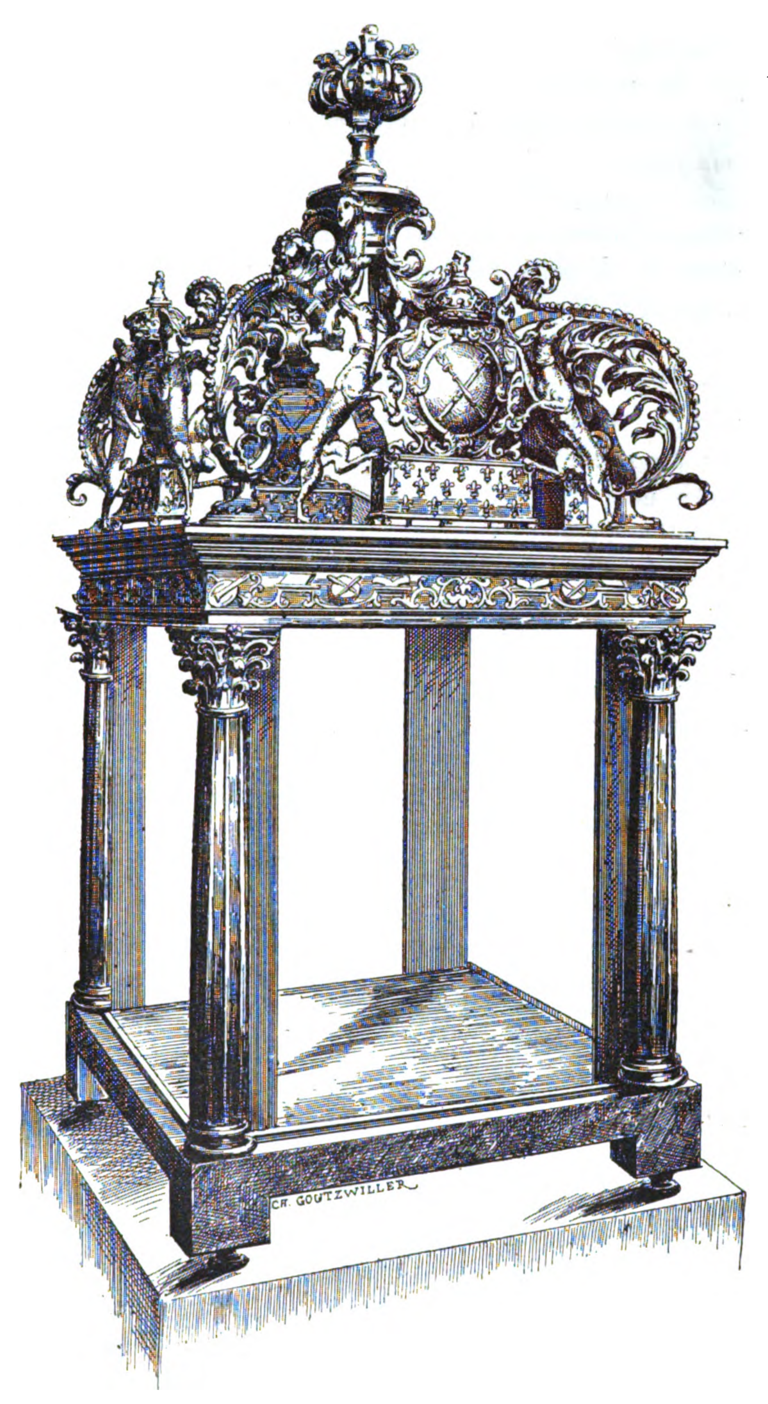
1. *Histoire du costume en France* p. 231.
2. Voir la reproduction donnée dans la *Gazette* t. XXVI, 2e période, p 323.

les plus belles sont à coup sûr les armoires à deux corps ornées de fines sculptures et d'incrustations de marbre. Citons en première ligne un grand meuble supporté par des colonnes au profil délicat. Sur les vantaux sont représentées des figures allégoriques dont l'élégance rappelle l'école de Jean Goujon : la Justice, la Gloire, la Vérité encadrées de trophées et de groupes de prisonniers. Plusieurs armoires à deux corps nous offrent un sujet souvent répété, les quatre Saisons; elles sont toutes surmontées de frontons interrompus, flanquées de colonnettes autour desquelles s'enroulent des tiges de lierre, ou ornées de figures de sphinx de haut-relief ou de têtes de béliers. L'une de ces armoires est décorée de camaïeux d'or; c'est là une réminiscence de ces plaques d'émaux dont au XVIe siècle on ornait les cabinets.

Un genre de meuble moins commun dont la collection compte trois ou quatre exemples, ce sont ces petites armoires à bijoux, sorte de tabernacles destinés à être scellés dans le mur. L'une de ces armoires, en bois noir décoré d'arabesques d'or et dont le vantail est orné d'une figure de l'Abondance, doit être une œuvre italienne du XVIe siècle; une autre ornée de sphinx, de colonnettes, de mascarons, est aussi rehaussée d'ornements d'or qui en font ressortir la bonne architecture; mais la plus belle est sans contredit une petite armoire dont la porte est occupée tout entière par un gros mascaron terminé par des feuillages; c'est là un superbe morceau de sculpture en bois et la frise ornée d'un aigle et le fronton interrompu qui la surmonte forment un ensemble tout à fait bien conçu et supérieurement exécuté. Nous le reproduisons plus haut.

C'est encore dans les meubles que nous placerons la grande lanterne de fer dont nous avons déjà dit un mot : c'est un édicule formé de quatre colonnes cannelées à chapiteaux corinthiens supportant un riche entablement surmonté de quatre volutes réunies par l'anneau de suspension. Les armoiries répétées sur chacune des faces, un sceptre et une main de justice en sautoir surmontant un coffre fleurdelysé, indiquent une charge et non une personnalité : si l'on s'en rapporte aux renseignements fournis par les jetons du XVIIe siècle, ces armoiries sont celles de la chancellerie et des secrétaires du roi; le coffre est la boîte aux sceaux royaux. Nous ne savons au juste d'où vient cette lanterne, il se pourrait bien qu'elle eût été à l'origine placée à Versailles.

Maintenant que nous avons fait connaître les principaux morceaux

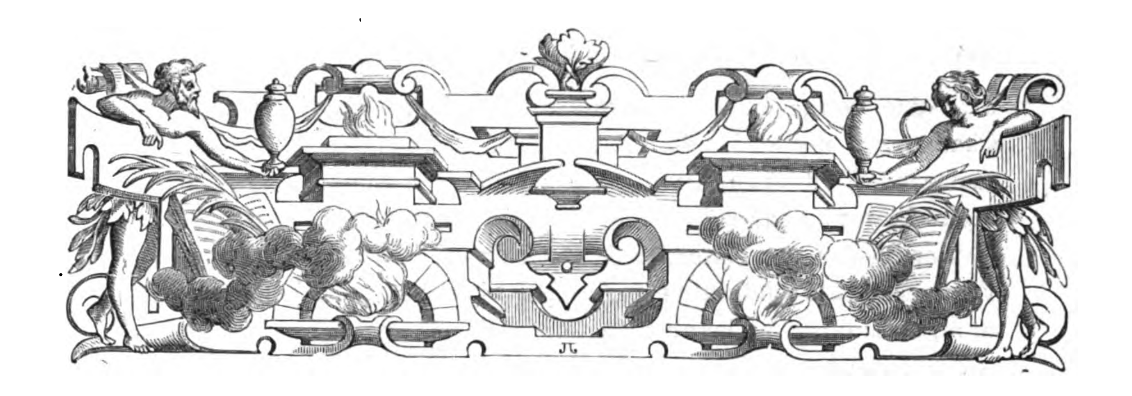


LANTERNE EN FER FORGÉ (TRAVAIL FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE).
(Collection Albert Goupil.)

de la collection, il nous reste encore à remplir envers le collectionneur un devoir de gratitude. Albert Goupil n'a pas voulu que sa collection fût dispersée; il l'a léguée à son plus proche parent qui fut en même temps son plus cher ami, M. Léon Gérôme; elle ne pouvait tomber en de meilleures mains. Il n'a mis à ce legs qu'une condition, c'est que les plus beaux morceaux seraient offerts à nos collections nationales. C'est ainsi que le buste de Donatello, les plus belles tapisseries et les plus beaux tapis persans ont été légués par lui au Louvre et aux Gobelins. Grâce à ces libéralités, nos Musées nationaux peuvent remédier à l'insuffisance d'un budget dérisoire. Heureusement que l'exemple des Sauvageot, des His de la Salle, des Duchâtel, des Davillier, des Bancel, trouve tous les jours de nouveaux imitateurs; nos Musées ne vivent plus que par là, ils sont recommandés à la charité publique. Le legs d'Albert Goupil, qui était déjà l'un des bienfaiteurs du Louvre, tiendra une des premières places parmi les cadeaux que nous venons de rappeler. Il aura eu la gloire, qui n'est pas mince à notre avis, de faire entrer au Louvre le premier Donatello. Espérons qu'une fois cette œuvre introduite dans la place, d'autres, du même maître, viendront se grouper autour d'elle.

ÉMILE MOLINIER.





LE SALON DE 1885

(PREMIER ARTICLE)

I.

L'art ressemble à la terre, où les graines ardentes
Trouveront tous les ans du suc et des amours,
Où les moissons jamais ne sont plus abondantes
Qu'après qu'elle a subi les plus profonds labours.

Il est réconfortant d'écrire ces beaux vers de Sully-Prudhomme à la première page d'une étude sur le Salon de l'année; si la vaillance menaçait de s'endormir au cœur du critique, ils la ranimeraient et viendraient rappeler à celui-ci que son premier devoir est de regarder toujours du côté de l'espérance.

L'heure présente est obscure et troublée. S'il est vrai qu'un « idéal collectif » est « ce qui témoigne le mieux, dans l'art, de la valeur d'une époque »; s'il est bien établi, — et comment le nierait-on? — qu'à tous les grands moments de floraison artistique, il a existé entre les artistes et le public une sorte de collaboration silencieuse, si profonde et si efficace que, dans toutes les créations d'une même époque, à travers la variété de l'inspiration personnelle et de la fantaisie, on retrouve toujours la touche de ce maître commun qui s'appelle l'esprit du temps, — comment se défendre d'un doute douloureux en présence du désarroi de notre esthétique contemporaine, où tous les systèmes sont tour à tour attaqués et défendus

avec une bonne foi et une assurance égales? « En France, disait Chamfort, il n'y a plus de public ni de nation, par la raison que de la charpie n'est pas du linge. » Quand on prête l'oreille aux théories discordantes prêchées de tous côtés, qu'on veut seulement essayer de s'entendre sur une définition de l'art, on en vient à se demander si l'érudition et le dilettantisme n'ont pas à jamais tari la sève créatrice, et si, du moins pour les arts plastiques, l'évolution n'est pas achevée. Aussi voit-on certains esprits, et non parmi les moindres, frappés surtout de l'inutilité de nos discussions et du désarroi où nous piétinons bruyamment, se désintéresser peu à peu de la lutte moderne où tous les combattants leur semblent des deux côtés également médiocres. A ceux-là, les Musées suffisent; ils y trouvent, de Giotto à Vinci, à Michel-Ange et à Rembrandt, de quoi satisfaire à tous leurs besoins profonds, à toutes leurs aspirations intimes, et si quelque chose y manquait par hasard, ils le demanderaient plutôt à la musique moderne...

Cependant, nous voyons chaque année les toiles fraîchement peintes arriver au printemps aussi nombreuses que les feuilles vertes. Si tant de gens prennent la parole, c'est qu'il doit y avoir quelque chose à dire. Essayons de le chercher pendant que nous pouvons encore nous promener dans l'avenue des Champs-Élysées et causer à loisir en attendant l'ouverture des portes.

II.

Ce n'est pas en mettant le nez sur un tableau qu'on le voit bien; « la peinture sent mauvais », a dit Rembrandt. De même, ce n'est pas en s'abandonnant au milieu d'une cohue agitée qu'on pourrait dire dans quelle direction elle marche. Il faut se tenir en dehors, à portée utile, mais un peu haut, pour prendre des points de repère et de comparaison. Justement, nous avons pu récemment en relever deux de la plus grande importance et d'une signification particulièrement caractéristique : les expositions de Delacroix et de Bastien-Lepage ont été, par leur coïncidence et leur juxtaposition, comme une double préface au Salon de 1885.

Delacroix nous a montré comment nos pères s'étaient affranchis d'un joug pesant et d'un dogme stérile. Bastien-Lepage nous indique l'usage que l'école moderne, au moins dans sa partie jeune et vivante,

paraît vouloir faire de la liberté reconquise. L'observateur ne saurait négliger les leçons qui se dégagent de ce rapprochement.

A vrai dire, cette liberté est la seule portion que les nouveaux venus semblent avoir gardé de l'héritage paternel. Ce qui frappe surtout, de l'aïeul au petit-fils, ce sont les différences, et même les oppositions formelles. Il n'en reste pas moins vrai, pourtant, que ceci est sorti de cela.

Il est superflu d'insister sur des divergences qui sautent aux yeux de tous : le choix des sujets, la manière de les traduire, l'idée générale, la façon de comprendre la vie, d'observer et de sentir la nature, la composition même de la palette, tout a changé depuis cinquante ans. On est revenu, — par impuissance d'après les uns, par système d'après les autres, mais surtout en vertu d'une évolution naturelle, — de ces grands enthousiasmes qui, au début du romantisme, remplissaient les cœurs de vingt ans. Le lyrisme a fait place à l'analyse. On n'a pas dans l'âme de quoi toujours vibrer ! Une triste expérience, il faut l'avouer, semblait avoir condamné ces généreuses ardeurs ; on avait assisté de bonne heure à la faillite du romantisme, en tant que système ; ses derniers représentants se sentirent bientôt dépaysés au milieu des générations nouvelles. Il y eut un moment où l'on put se demander, non sans angoisse, si l'on aurait de quoi employer cette liberté reconquise ; une incertitude douloureuse, qui dure encore chez plusieurs, s'empara des esprits clairvoyants et sincères. La peinture était descendue jusqu'au genre ; n'ayant plus rien à dire, elle s'amusait à habiller de petites poupées, s'exerçait à de fades sourires, racontait des anecdotes ou se guindait dans une poésie de convention, sans pensée, sans âme et sans vie. Il y eut là quelques années de morne stagnation.

Le salut devait venir des paysagistes ; ce sont eux qui ramenèrent l'art devant la nature et dans la grande lumière ; c'est à leur école qu'il apprit à s'intéresser de nouveau à la vie et connut le prix de la sincérité.

III.

En même temps, au milieu des ruines qui jonchaient le sol, sur tant d'espérances mortes et de lyres brisées, un autel s'était dressé, chaque jour entouré de fidèles plus nombreux. Beaucoup de promesses avaient été trompées, on avait éprouvé la vanité de beaucoup d'en-

thousiasmes; on restait, après l'ivresse lyrique, plein d'un écœurement poignant; mais la Science s'offrait, impassible consolatrice.

On entendait de tous côtés célébrer ses conquêtes nouvelles; ses applications métamorphosaient le monde, ses méthodes s'emparaient de toutes les branches des connaissances humaines; la critique, puis la littérature même, subissaient son influence chaque jour grandissante; l'art suivit l'impulsion et se mit, lui aussi, en quête de « documents ».

Sans doute, beaucoup de néophytes étaient mal préparés à cette discipline nouvelle; leur culte n'a été souvent qu'un aveugle engouement, qu'une étroite manie; ils n'ont eu que la superstition de la religion qu'ils voulaient professer, et trop de choses leur manquaient pour lui faire porter les fruits qu'elle contenait en germe. D'autres causes, sur lesquelles nous reviendrons, ont pu donner à ce mouvement certains caractères dangereux; mais, pris dans son ensemble et pour s'en tenir aux grandes lignes, l'art moderne, dans son évolution dernière, a voulu être scientifique et documentaire.

L'art classique, admirable fleur née d'une culture harmonieuse dans un milieu historique privilégié, produit d'une radieuse union et d'un parfait équilibre entre l'esprit et la matière, a réalisé une beauté plastique et sereine, où l'humanité déifiée s'est complu dans la contemplation de ses formes idéalisées. L'artiste fut alors un artisan de volupté noble et de beauté. Cet accord ne pouvait durer toujours; l'esprit plus inquiet en vint à réclamer une beauté plus spirituelle; il rechercha le caractère et l'expression plus que la beauté des formes; il demanda à l'art de refléter toutes les angoisses, toutes les adorations, toutes les souffrances de l'âme troublée et transformée par une religion et des douleurs nouvelles. Au lieu de déifier l'homme on *humanisa* Dieu; le fondement du *Salut* — mot nouveau et problème terrifiant! — fut l'agonie d'un Dieu fait homme supplicié sur la croix; l'artiste chrétien et romantique fut un artisan de passion. L'artiste d'aujourd'hui veut être un artisan de vérité; mais l'esprit du temps communique à cette recherche du Vrai un caractère particulier. Il a des curiosités de savant; comme Léonard de Vinci, il étudiera avidement les monstres qu'il pourra rencontrer, il les recherchera même volontiers; — seulement nos Léonards modernes, à la différence de l'autre, s'en tiendront au monstre et ne feront pas la *Cène* ou la *Joconde*. On se confine dans l'observation de quelques *cas;* on s'éprend de notations rares, plus enclin à l'analyse précise et minutieuse qu'à la large et féconde sympathie.

Nous prenons, à dessein, nos exemples à l'extrême gauche pour bien montrer, comme dans un grossissement d'expérience ou de projection, le caractère et la portée du mouvement que nous définissons. Tel artiste consacrera le meilleur de son talent à l'étude de quelques déformations ou tares particulières, imprimées par le métier à certaines parties du corps humain, par exemple des chevilles et des jambes de danseuses. Tel autre se vouera à la peinture « documentaire » de quelque lieu mal famé et nous montrera au naturel, pour le plus grand ébaudissement de ses admirateurs, « la fille, le visage crépi, l'œil fascinant dans son réseau de poudre bleue étendue par l'estompe[1] ». Ne lui dites pas que l'art a mieux à faire ; il vous répondrait qu'on peint ce qu'on voit et que nous avons à montrer aujourd'hui, dans « une femme déshabillée, la nationalité et l'époque auxquelles elle appartient, la condition qu'elle occupe, l'âge, l'état intact ou défloré de son corps[2] ». On vous laisse assurément le droit — et, pour ma part, je confesse que j'en use — de préférer l'*Antiope* du Corrège. Mais qu'y faire? Les Dieux sont morts. « Montrez-moi z'en des deïesses, et je vous en ferai des deïesses », disait Courbet avec son gras accent bourguignon. Nous n'en avons pas sous la main, il faut en convenir, et voici toute une avant-garde intransigeante, où le talent certes ne manque pas, qui a résolu de peindre « la vraie chair, poudrée de veloutine, la chair maquillée de théâtre et d'alcôve, telle qu'elle est, avec son grenu éraillé vu de près et son maladif éclat vu de loin[3] ».

Qu'il entre un peu de gageure dans ces exagérations et cette prédilection, en somme très arbitraire, professée pour certains sujets, il est permis de le penser. Cet amour de la réalité, manifesté par je ne sais quel acharnement à mettre en relief ses plus tristes, ses plus écœurants côtés, n'est sans doute pas général, surtout sous cette forme; mais il est intéressant à noter comme une forme exaspérée de ce pessimisme qui est bien une mode, mais qui est aussi une profonde maladie de notre temps. On voit quelle esthétique est en train d'en sortir. Pour les théoriciens et les artistes auxquels nous faisons allusion, on triche avec la réalité, on entre dans le convenu et le poncif, dès qu'on prend intérêt à des modèles bien portants. Bastien-Lepage, d'après eux, n'a fait que « des soubrettes » ; c'est « du métis, du faux réalisme ». Les vêtements de ses paysannes « ne sont pas des

1. Huysmans, l'*Art moderne*, p. 246.
2. *Ibid.*, p. 239.
3. *Ibid.*

nippes de pauvresses, mais bien de gentils haillons fabriqués par un costumier de théâtre [1]. »

Ces exigences et ces revendications ne tendent pas seulement à étonner le bourgeois ; elles sont l'application extrême d'un principe en soi très légitime et fécond, qu'on doit retenir comme caractéristique de l'Art moderne : la recherche du caractère individuel et de la stricte vérité. Si vous peignez un paysage, il faut qu'on puisse reconnaître la contrée, dire la température, le mois de l'année, l'heure du jour; si vous faites un paysan, il faut qu'on puisse distinguer s'il est du nord ou du centre, de l'est ou de l'ouest ; en toutes choses, on ne vous tiendra pas quitte à moins d'une « analyse très particulière et très profonde du tempérament mis en scène ».

IV.

Il n'y a guère de nouveau dans ce principe que la façon dont on l'a appliqué. On s'était douté déjà, en effet, que la réalité est le fondement solide de l'art et ce n'est pas un moderne, ni même un *moderniste*, qui a le premier donné à la nature le beau nom de « maîtresse des maîtres ». Seulement, à différentes époques, les hommes sont revenus à elle avec des sentiments renouvelés. C'est eux qui changent et non pas elle; ils la voient, de siècle en siècle, avec d'autres yeux; ils lui apportent un cœur rempli de besoins nouveaux, des complications nouvelles de pensées; ils s'imaginent à chaque fois la découvrir, quand ils ne font que la retrouver. Puis, au milieu de leurs conquêtes, comme lassés de l'effort accompli, ils se laissent aller insensiblement à regarder les œuvres nées de cette union nouvelle plus que la Vie elle-même; ils en viennent à la représenter d'après des procédés et des recettes d'école. Un idéal *a priori* s'interpose entre le monde et l'artiste; les formules font place à l'accent spontané; les esthéticiens pullulent, les académies règnent..... jusqu'à ce qu'on s'aperçoive, après un intervalle plus ou moins long, que tout est à reprendre, qu'un profond désaccord s'est produit entre l'âme contemporaine et les formes d'art où l'on s'est attardé, et l'on recommence une fois de plus la poursuite éternelle au sein de la féconde réalité, de la profonde vie que rien n'épuise ni n'exprime complètement.

Cette histoire, déjà bien vieille et souvent éditée, devrait nous

1. Huysmans, l'*Art moderne*, p. 132 et *passim*.

rendre à la fois confiants et modestes. Il semble cependant, à considérer la confusion des doctrines qui se combattent, l'incertitude générale et les exaspérations inconscientes ou systématiques dont l'art contemporain nous donne le spectacle, que nous manquions à la fois de confiance et de modestie. C'est peut-être que nous devenons trop vieux et que nos artistes ne sauraient plus retrouver, en dépit ou plutôt à cause de leur étonnante habileté acquise, ces ardeurs juvéniles, ces curiosités vigoureuses et saines, cette foi passionnée qui, à l'aurore de chaque renouvellement, remplissaient les âmes des vrais primitifs. La vie moderne, dont on nous propose la représentation, est factice autant que troublante et c'est un fait remarquable que les meilleurs et les plus grands sont allés chercher dans la campagne, loin du boulevard et des brasseries, leurs inspirations les plus fécondes. « Les arbres ne font pas de calembours », disait J.-F. Millet et mon confrère, M. de Fourcaud, nous révélait ici-même dans ses beaux articles sur Bastien-Lepage les émouvantes confidences du peintre paysan lorrain.

Mais le « boulevard » est aussi à peindre ; le mouvement de la vie parisienne mérite assurément de toucher un artiste ; et ce n'est pas nous qui élèverons des objections de principe contre ceux qui, poussés par une sympathie désintéressée et riches d'observations personnelles, entreront sincèrement dans cette voie. Écoutez le programme que leur trace un des chefs de l'avant-garde révolutionnaire : « Toute la vie moderne est à étudier encore ; les galas officiels, les salons, les bals, les coins de la vie familière, de la vie artisane et bourgeoise, les magasins, les marchés, les restaurants, les cafés, les zincs, toute l'*humanité* enfin, à quelque classe de la *société* qu'elle appartienne, quelque fonction qu'elle remplisse, chez elle, dans les hospices, dans les bastringues, au théâtre, dans les squares, dans les rues pauvres ou sur ces vastes boulevards dont les américaines allures sont le cadre nécessaire aux besoins de notre époque... Tout le travail de l'homme tâchant dans les manufactures, dans les fabriques; toute cette fièvre moderne que présente l'activité de l'industrie, toute la magnificence des machines, tout cela est encore à peindre [1]. »

Acceptons tout, même les bastringues, les zincs et toute la magnificence des machines. Nous convenons volontiers avec Musset

> ... Qu'un âne,
> Pour Dieu qui nous voit tous, vaut autant qu'un ânier,

1. Huysmans, l'*Art moderne*, p. 122 et 123.



et qu'un ânier peut être plus intéressant qu'Apollon gardant les troupeaux d'Admète, surtout si l'ânier est peint par J.-F. Millet et Apollon par M. Bouguereau. Nous demandons seulement la permission de faire observer que nous risquons de tomber dans une superstition étroite de la modernité, dans je ne sais quelle orthodoxie retournée dont les dangers me paraissent très grands. Nous sommes en train d'attribuer au sujet d'un tableau une vertu propre, très exagérée.

Ce qui nous intéresse, après tout, dans une œuvre d'art, c'est beaucoup moins en somme l'objet imité que la façon dont l'artiste en a tiré parti, l'a vu, senti et exprimé. S'il en était autrement, de grandes glaces plaquées contre les murs nous dispenseraient d'ouvrir des Salons annuels; on y verrait la vraie vie, en mouvement et en changements incessants! Si le secret de l'émotion, pour un tableau ou une statue, résidait dans l'exactitude de l'imitation et dans la précision du « document » qu'ils apportent, rien ne serait plus beau qu'une photographie ou qu'un moulage sur nature. Il n'en est rien pourtant. Tout artiste véritable transforme, sans même s'en douter, ce qu'il s'est proposé de représenter; si *réaliste* qu'il se pique d'être, il nous le rend transfiguré et, en prenant le mot au sens littéral, *idéalisé*, c'est-à-dire modifié par l'*idée* qu'il s'en est spontanément et nécessairement formée. C'est même cette spontanéité et cette vivacité de l'impression, accompagnées et suivies du besoin et du pouvoir de la traduire, qui constituent la nature propre de l'artiste. Il donne sa mesure par la puissance de sa sympathie. — C'est ainsi que Boileau, plus *réaliste* qu'on ne croit, ne pensait pas si bien dire en écrivant ces vers, d'ailleurs détestables :

Il n'est point de serpent, point de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux,

et que le mot de Pascal reste profondément vrai : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux[1] ! » Nous y cherchons, en effet, — que nous le sachions ou non, — beaucoup moins la ressemblance de ces *choses*, que la ressemblance de l'artiste qui les a peintes; nous voulons trouver dans un paysage « la nature, plus l'homme qui en est ému ». Placez vingt peintres devant un potiron, et vous aurez, en peinture, vingt potirons différents. Que sera-ce, si vous mettez ces mêmes peintres devant une figure humaine, en présence de la nature vivante?

1. Édition Havet, t. I, p. 105.

Aussi, tout en reconnaissant le droit désormais acquis aux artistes de puiser à pleines mains dans la vie moderne, en souhaitant même qu'ils l'abordent franchement et en toute liberté parce qu'il semble qu'ils doivent y trouver plus d'occasions d'impressions spontanées et jaillissantes, par suite d'œuvres vivantes et émues, — nous réclamons, au nom de cette même liberté et des intérêts supérieurs de l'art, le droit de puiser aussi ailleurs, dans la légende, dans l'histoire, dans le rêve. C'est une grande erreur de croire que la *modernité* d'une œuvre d'art consiste uniquement dans la date du sujet. Pour ne citer qu'un exemple, Gustave Moreau est plus *moderne* que beaucoup de nos prétendus réalistes, dont certains — il serait facile de le montrer et nous en aurons peut-être l'occasion — sont des lyriques inconscients ou honteux. Les rêves et les visions, les plus chimériques en apparence, d'un artiste sincère sont au point de vue *documentaire* plus précieux que les plus exactes copies. « Mon grand maître, le défunt Hegel, me dit un jour ces mots, écrivait Henri Heine dans une de ses *Lettres de Lutèce* : — Si l'on avait noté les songes que les hommes ont faits pendant une période déterminée, nous verrions surgir devant nous, à la lecture de ces songes recueillis, une image tout à fait juste de l'esprit de cette période ».

Aussi, dans ces études sur le Salon, nous inquiéterons-nous surtout de la qualité et de la nuance du talent personnel. Au fond, au-dessus de toutes les écoles, de tous les systèmes, il n'y a que deux classes d'artistes; les sincères et les habiles, les croyants et les farceurs.

« Ne pensez-vous pas, écrivait Georges Elliot au peintre Burnes Jones, que de part et d'autre on écrit beaucoup d'inutile verbiage sur le but de l'art? Un esprit malpropre fera de l'art malpropre, qu'il ait en vue l'art seul ou autre chose et un esprit médiocre fera de l'art médiocre. Après quoi, il est certain que l'œuvre produira nécessairement sur les autres un effet conforme à la noblesse ou à la bassesse d'âme de l'artiste. »

ANDRÉ MICHEL.

(La suite prochainement.)





LA

« DIVINE COMÉDIE » ILLUSTRÉE

PAR SANDRO BOTTICELLI

I.

Le plus précieux des manuscrits de la collection Hamilton, acquise en bloc par le Musée de Berlin (1882), est assurément la *Divine comédie* ornée d'une suite de dessins de Sandro Botticelli. Non pas qu'il n'y ait, dans cette incomparable collection de près de sept cents numéros, un fort grand nombre d'autres manuscrits hors de pair, tels que le Psautier de sainte Salaberge de Laon, du VIIe siècle; l'Évangéliaire latin, écrit en lettres onciales d'or sur vélin pourpré; le manuscrit autographe de l'*Heptaméron*, relié aux armes de Louis XIV; une très belle série de manuscrits byzantins; l'exemplaire des *Statuts de l'ordre de la Toison d'or*, présenté à Charles-Quint, avec reliure en velours garnie d'ornements en or et pierreries, renfermant cinq cents blasons peints; enfin le fameux Diodore de Sicile, provenant de la vente Firmin Didot, en 1810, « translaté de latin en françoys par maistre Anthoine Macault », avec un grand nombre de miniatures dont la première représente François Ier et ses fils, entourés des seigneurs et des savants de la cour. Mais tous ces trésors, quelle que soit leur valeur (et plusieurs comme ce dernier intéressent tout particulière-

ment la France), doivent céder le pas aux dessins de Botticelli pour la *Divine comédie*[1].

L'authenticité des dessins est incontestable; elle s'appuie à la fois, chose rare, sur des preuves tirées de l'œuvre même, et sur des témoignages extrinsèques. Qui a vu le *Printemps*, ou même toute autre œuvre moins populaire du maître, ne peut manquer de le reconnaître à première vue dans presque chacune des pages du manuscrit Hamilton. En outre, sa signature en caractères microscopiques, de la même encre que le trait de plume du dessin, se distingue lisiblement dans la composition qui illustre le chant XXVIII du *Paradis*. Sur une des pancartes que les anges élèvent en l'air, on lit « Sandro di Mariano », signature d'autant plus précieuse qu'elle est la seule que nous possédions de Botticelli. Vasari qui sait tout — au moins par à peu près — n'ignore pas que notre maître travailla à une illustration de Dante; il raconte qu'aussitôt après avoir achevé ses travaux pour le pape Sixte IV, dans la chapelle Sixtine, il retourna à Florence, « *dove, per essendo una persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò l'inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua* ». Que faut-il entendre par ce *comentò*? Doit-on croire, avec M. Lippmann, que Botticelli, qui était un lettré, *una persona sofistica*, commenta littérairement, selon la mode du temps, la *Divine comédie?* Ou bien convient-il de ne pas donner à l'expression *comentò* un sens aussi précis, et de n'y voir que l'indication d'un *commentaire* dessiné? Cette dernière interprétation semble la plus plausible. En 1481, paraît à Florence la célèbre édition de Dante donnée par Christophoro Landino, in-folio, avec gravures sur cuivre, de nombre très variable selon les exemplaires, quelques-uns contenant vingt et une, d'autres dix-huit, d'autres enfin — et c'est le plus grand nombre — deux seulement de ces gravures tirées dans le texte, tandis que le reste des planches est simplement collé après coup; dans tous les exemplaires des places en blanc ont été laissées au milieu du texte pour des épreuves ultérieures. L'*Enfer* seul est illustré et encore incomplètement, même dans les exemplaires les plus riches. On a regardé ces gravures comme exécutées d'après des dessins de Botticelli et, Vasari assurant que Baccio Baldini a toujours

1. Voy., sur ce manuscrit, *Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur gœttlichen Comœdie*, par le Dr F. Lippmann, extrait du *Jahrbuch der kœniglich preussischen Kunst-Sammlungen*, 1883, auquel nous empruntons de précieux renseignements.

gravé d'après Sandro, on a dû attribuer ces estampes à l'orfèvre florentin. Qu'elles soient de lui ou de tout autre graveur contemporain, il est aujourd'hui certain qu'elles ont eu pour modèle des dessins de Botticelli; la comparaison avec quelques pages correspondantes du volume Hamilton lève tous les doutes à cet égard. Le graveur, insuffisant d'ailleurs, a été forcé par l'exiguïté du format de l'édition de 1481 de simplifier et de réduire au strict nécessaire les riches compositions du maître. Il lui arrive de ne conserver que douze personnages sur quarante et un, et de sacrifier sans pitié les accessoires et les fonds; il altère complètement la finesse du dessin et l'expression des physionomies. Néanmoins, dans les gravures des chants VIII, XVII et XIX de l'*Enfer*, on reconnaît, sans hésitation aucune, l'inspiration directe des dessins Hamilton : les figures de Dante et de Virgile notamment sont conservées avec leurs attitudes et leurs vêtements caractéristiques. Est-ce à dire que les dessins de notre volume aient été faits en vue de l'édition donnée par Landino? Leur dimension, le grand nombre des groupes de figures, la nature même de l'exécution contredisent cette supposition. Mais il reste acquis que le graveur a utilisé à sa façon les dessins du manuscrit. Faut-il penser que la série de ces dessins relative à l'*Enfer* a dû être terminée avant 1481, contrairement à l'indication de Vasari? Cela se peut. Mais il se peut aussi que Landino, ne pouvant attendre l'achèvement des illustrations, ait publié son édition avec les deux estampes imprimées dans le texte, sauf à compléter plus tard la série, à l'aide des épreuves collées. L'inégalité du nombre des estampes dans les exemplaires conservés donnerait quelque crédit à cette hypothèse.

Quoi qu'il en soit, il est établi qu'en ces années Botticelli s'occupa particulièrement de Dante. Le savant auteur de la nouvelle édition de Vasari, M. Milanesi, signale un manuscrit anonyme de la Biblioteca nazionale à Florence, ensemble de notices sur les artistes florentins depuis Cimabue jusqu'à Michel-Ange, où il est dit à propos de Botticelli : « *Dipinse et storiò un Dante incartapecora a lorenzo di piero francesco de Medici, il che fu cosa meragvigliosa tenuto.* » Ce Laurent (vers 1460-1503), fils de Pier Francesco, petit-fils de Laurent, frère de Cosme l'ancien, avait pour les arts le culte héréditaire des Médicis; c'est pour lui que Michel-Ange fit l'archaïque *Saint Jean-Baptiste adolescent* que possède aujourd'hui le Musée de Berlin.

L'heure était favorable pour un travail d'illustration comme celui qu'entreprit Botticelli. Dante avait conquis toute sa gloire : le

moment de l'équitable justice était venu. Florence n'avait pas tardé à se repentir de son opiniâtre rigueur à l'égard du plus grand de ses fils. Dès 1350, la République donnait à Boccace dix florins d'or, pour qu'il les offrît à sœur Béatrix, fille de Dante Alighieri, religieuse dans le monastère de l'Oliva à Ravenne. Ce même Boccace commentait Dante en l'église de Saint-Étienne, près le Ponte-Vecchio; après sa mort, Benvenuto d'Imola continua ses leçons; il eut pour successeurs Philippe Villani et François Philelphe. En 1385, Francesco di Bartolo da Buti *lisait* Dante à Pise; en 1398, Philippe de Reggio *lisait* Dante à Plaisance. Les manuscrits du poème se répandent d'un bout à l'autre de la Péninsule. Les éditions se multiplient dès les premiers temps de l'imprimerie : de 1472 à 1497, on en compte au moins dix-huit dont quatre illustrées [1]. A l'époque même où Botticelli commençait ses dessins, Bernard Bembo, père du fameux cardinal, préteur de Ravenne pour la République de Venise, faisait ériger (1483) au grand poète un superbe mausolée, dont une inscription relevait l'importance :

Et nunc marmoreo subnixus conderis arcu
Omnibus et cultu splendidiore nites.

En même temps Botticelli élevait à Dante un monument d'un tout autre genre, longtemps enfoui, maintenant exhumé et offert au jugement du public.

Le volume Hamilton, au moment où il fut acquis par le Musée de Berlin, était un in-folio composé de quatre-vingt-six feuilles de fin parchemin, la plupart hautes de 32 centimètres et larges de 47, reliées dans un cartonnage rouge qui semblait dater de la fin du siècle dernier. Depuis leur entrée au Musée, ces feuilles ont été isolées et mises dans des passe-partout qui les défendent contre toute détérioration. Collationnées en 1803 par un libraire de Paris, Francesco Molini, elles offrent aujourd'hui une parfaite conformité avec l'état que ce libraire en dressa alors. Elles se présentent dans l'ordre suivant : les illustrations des six premiers chants de l'*Enfer* manquent; par suite le premier dessin du manuscrit Hamilton correspond au chant VII. Manquent ensuite les dessins du chant VIII au chant XV, le second folio du manuscrit correspondant au chant XVI. La série se continue jusqu'à la fin du poème, sauf les feuilles des chants XXIX, XXXII et XXXIII du *Paradis* qui sont restées en blanc. Par contre la feuille

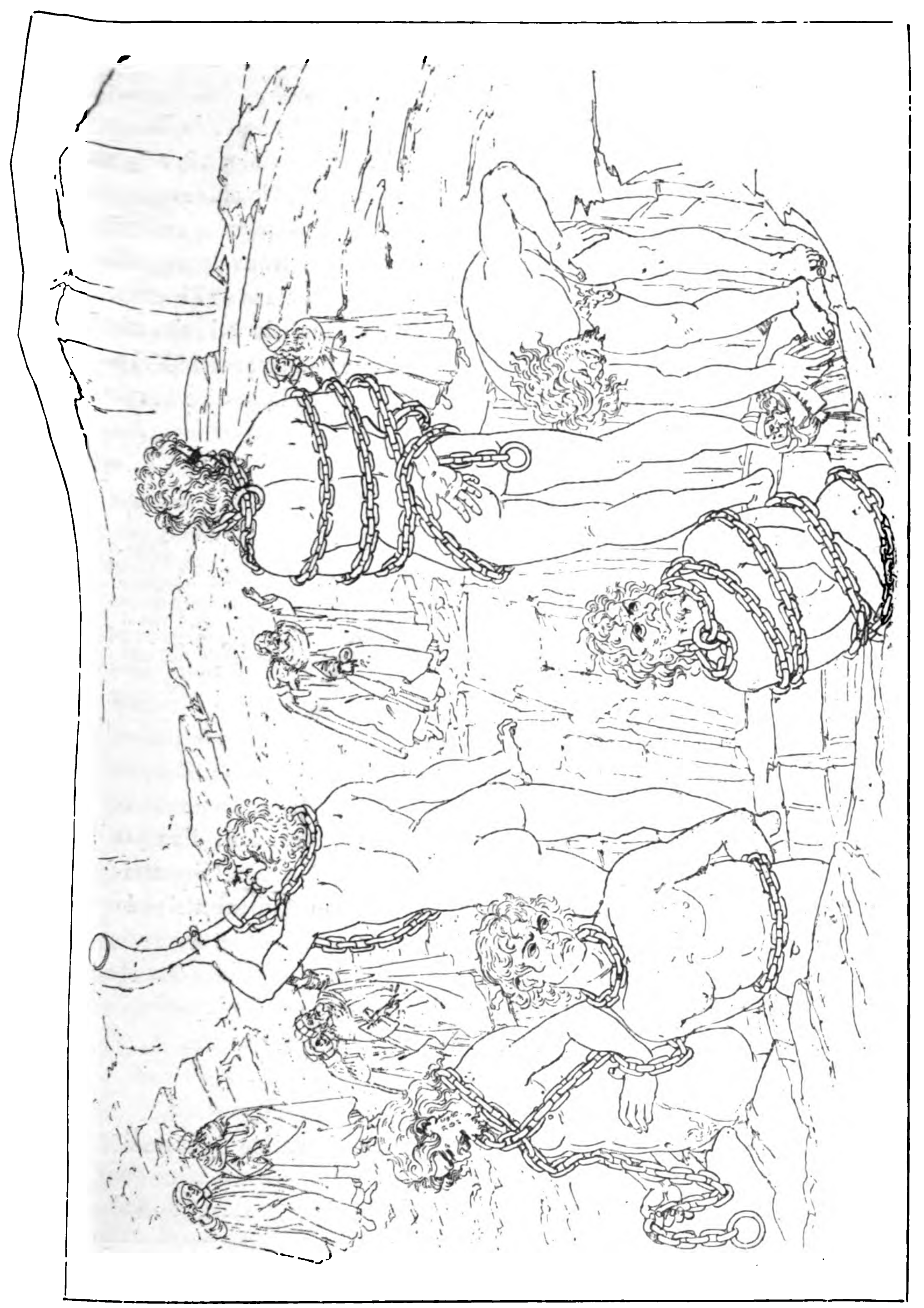
1. *Histoire de Dante Alighieri*, par Artaud de Montor. Paris, 1844.

Grand Satan est double, il y a deux dessins pour le chant Ier du *atoire :* en tout quatre-vingt-sept feuilles et quatre-vingt-quatre ins.

e recto est occupé par un chant du poème, réparti en quatre nnes de belle et nette écriture à l'antique, se succédant dans la eur de la page; le verso est réservé aux dessins qui, en général, plissent la page entière; chaque dessin se trouvant cépla en rd du texte dont il est l'illustration et correspondant tantôt hant entier, tantôt à un ou à plusieurs passages du chant. Le est d'une pointe d'un métal souple, qui semble un mélange de ıb et d'argent, et repassé à la plume plus ou moins fortement; ontours sont d'ordinaire légers, avec des indications de modelés t là, et toujours très soigneusement traités ; l'exécution est ou moins poussée ; mais là même où elle a été le plus finie, ines parties ne sont que dessinées à la pointe de métal, sans reprises à la plume. Une seule page (*Enfer*, chant XVIII) est te à la gouache dans le goût des miniaturistes contemporains. on brun, sombre et lourd, est approprié à la désespérance du ; des diables d'un rouge vif et Dante et Virgile, en leurs clairs ments, se détachent sur ce fond uniformément triste. Peut-être icelli voulut-il, un moment, composer un volume d'illustrations tes à la façon des magnifiques livres pieux que produisait alors de la miniature atteignant son apogée? La couleur lui eût ni, surtout pour l'*Enfer*, des ressources qu'il ne pouvait trouver l'emploi exclusif du crayon et de la plume; mais elle eût sans e compromis la légèreté et la finesse du trait. On peut supposer i que Botticelli, occupé à de grandes commandes, recula devant nense travail que lui eût demandé une suite aussi considérable iniatures.

II.

e savant conservateur du Cabinet des estampes de Berlin, ippmann, se propose de publier les fac-similés de ces quatre-vingt-re dessins. L'ouvrage entier formera trois livraisons; la dernière ra achevée qu'en 1886. La première qui vient de paraître contient te dessins dont huit pour l'*Enfer*, douze pour le *Purgatoire* et dix le *Paradis*. M. Lippmann a jugé avec raison qu'il convenait rir dans ce premier fascicule un choix d'illustrations des trois es du poème; on pourra ainsi mieux apprécier dès l'abord



LA FOSSE DES GÉANTS (ENFER, XXXI).
(Illustrations de la « Divine comédie », par Sandro Botticelli.)

l'esprit général des dessins et le degré d'appropriation du commentaire artistique à chacune des parties du texte.

L'*Enfer*, il faut bien le dire, n'est pas très infernal : la haute puissance de conception, l'intelligence profonde des visions épiques, le sens élevé de l'interprétation allégorique manquent le plus souvent au commentateur; il suit son auteur de près, de trop près, terre à terre, sans pénétrer dans sa pensée intime. On ne retrouve plus dans ces pâles et sommaires images cet homme dont les femmes de Florence disaient : « Voilà celui qui revient de l'enfer. » Ainsi, dans la planche du chant XX où Dante et Virgile, appuyés à une des pierres de l'âpre rocher, regardent la foule des devins condamnés par la justice divine à regarder en arrière,

Perchè'l veder dinanzi era lor tolto,

Botticelli aligne une suite de figurines nues, hurlant et se démenant, les têtes tournées toutes en arrière, sans traduire ni résumer la véritable pensée du poète, infligeant à ces hommes qui ont voulu trop savoir le châtiment de l'éternelle ignorance. Que devient cette file,

Qui venait en pleurant, d'un pas lent et tranquille,
Telle que sur la terre une procession [1],

semblable à ces *théories* de l'ancienne Grèce, se rendant d'un pas rythmique à quelque mystère sacré ? Où est cette involontaire compassion du Dante, tribut de sympathie chrétienne, qui lui attire de la part du païen Virgile ce dur reproche :

... As-tu donc aussi perdu l'esprit ?
La pitié même ici demeure impitoyable.
Quel homme est plus impie et lequel plus coupable,
Qu'au jugement de Dieu celui qui s'attendrit ?

Où est ce souffle de grande douleur traversant la vallée de larmes?

Che si bagnava d'angoscioso pianto.

Ainsi encore au chant XXVII où les conseillers pervers sont

1. Nous empruntons ces vers et ceux que nous citons ensuite à la belle traduction de M. Louis Ratisbonne. Paris, Michel Lévy, 1869.

revêtus de flammes, on voit, des deux côtés d'un escalier taillé dans le roc, des simulacres de buissons de feu superposés en rangées, au milieu desquels se devinent des profils grimaçants qui veulent figurer l'âme des damnés exhalant leur plainte. La simplicité puérile de la facture répond au vide de la composition. Certes il y a plus de mouvement et d'effort dramatique dans l'interprétation du chant XXIV : toutes les phases de l'âpre montée et de la pénible descente sont suivies d'assez près ; les deux poètes reparaissent huit fois dans cette page en des attitudes diverses, tantôt se cramponnant aux saillies du roc escarpé, tantôt brisés par la fatigue, Dante cédant à la peine et tombant épuisé, Virgile ranimant son courage et gourmandant sa faiblesse. Mais la sombre grandeur du terrible cercle; le grouillement des monstrueux reptiles poursuivant les voleurs, les atteignant, les enserrant de leurs anneaux ; l'affreux supplice de ce Vanni Fucci piqué par le dard venimeux, réduit tout à coup en cendres et paraissant aussitôt pour souffrir encore la même torture, — rien de tout cela n'est senti. Sans doute la plume a jeté çà et là des corps d'hommes nus et des serpents fantastiques qui les enlacent ; mais tout cela est petit et menu, sans impression effrayante, sans ce mélange d'épouvante et d'horreur qu'inspire ce lugubre chant. Nous retrouvons une égale faiblesse de conception dans les chants XXVII et XXIX où Bertrand de Born, au milieu des semeurs de discorde, tenant par les cheveux sa tête détachée du tronc, la porte devant lui en guise de lanterne et où les faux-monnayeurs et les alchimistes, en proie à d'affreuses démangeaisons, se labourent la peau de leurs ongles sanglants. Il en est de même des zones du cercle des traîtres, de cette *Caïna*, de cette *Antenora* et de cette *Ptolemea*, (chants XXXII et XXXIII, réunis en une seule page), bizarre pêle-mêle de figures enfantines de chétive anatomie, se culbutant, s'étreignant, se mordant, au milieu desquelles on cherche sans le trouver le dramatique épisode d'Ugolin.

D'une inspiration un peu plus puissante sont les démons (chants XXI et XXII), repoussant dans le lac de poix bouillante les damnés qui s'efforcent d'en sortir. Ces diables ailés, cornus et crochus, armés de fourches menaçantes, ont vraiment quelque chose de fantastique et d'impitoyablement grimaçant ; la scène est animée ; la page, qui reste souvent un peu vide, est ici remplie.

Cependant la seule composition un peu dantesque de cette série est le dessin, ici reproduit, qui montre les géants chargés de fers, les uns sortis de leur fosse, les autres à demi plongés dans l'abîme.

Les deux poètes s'arrêtent longtemps devant un de ces derniers :

Quelle main l'étreignit, puissante, irrésistible ?
Je ne sais ; je n'ai vu que la chaîne terrible
Qui lui rivait les bras, l'une au dos, l'autre au cœur.
Tout à l'entour du corps de ce monstre féroce,
Du cou jusqu'à l'endroit qui sortait de la fosse,
De la chaîne cinq fois tournait l'airain vainqueur.
. . . .
Les bras qu'il a levés sont cloués pour jamais.

Antée, le robuste fils de la Terre, se charge de descendre les voyageurs dans le dernier cercle. Bien que le poète dise nettement qu'il étendit les deux mains, *le man distese*, Botticelli le montre saisissant d'une seule main Virgile auquel Dante s'attache en un mouvement d'abandon et de peur très heureusement rendu ; les deux corps ne forment qu'un faisceau :

Poi fece si ch'un fascio er'egli ed io.

Secondée par le sujet même, l'anatomie est plus puissante ; l'expression douloureuse ou désolée des têtes est pathétique et non sans noblesse. Chose curieuse, ces grandes figures offrent une frappante analogie avec les types favoris de Pollaiuolo, avec ceux entre autres des gravures du *Combat des hommes nus* et du *Combat des Centaures ;* dans la facture même, on saisit plus d'une trace du maniérisme ordinaire de Pollaiuolo. Si les petites figures, quatre fois répétées, de Virgile et de Dante ne venaient attester la paternité de Botticelli, on serait invinciblement tenté de donner cette grandiose page au peintre médailleur des Médicis.

En quittant l'*Enfer* pour s'engager sur la route du *Purgatoire*, Botticelli n'a pas rencontré le haut style ni la puissante imagination. Anatomie encore insuffisante des petites figures nues semées çà et là, vides nombreux, nul ensemble de composition, insignifiance du décor, tel est le caractère général de ces pages aussi pauvres que les précédentes. Sans être exempt de ces défauts, le chant X offre plus d'intérêt ; les deux voyageurs sont entrés dans le premier cercle du Purgatoire où gémissent les orgueilleux, condamnés à ramper sous le fardeau de lourdes pierres. A ce supplice physique se joint une leçon morale : sur un plateau étroit où mène un sentier tournant et escarpé, des bas-reliefs, représentant des exemples d'humilité empruntés à l'Évangile, à la Bible et à l'Histoire romaine, rappellent ces orgueilleux au sen-



LES VERTUS PLEURANT SUR LES MALHEURS DE L'ÉGLISE (PURGATOIRE, XXXIII).
(Illustrations de la « Divine comédie », par Sandro Botticelli.)

timent de leur faiblesse. Tout d'abord la Vierge Marie s'agenouillant en un mouvement de charmante humilité devant l'ange Gabriel,

. . . . Si vivant, si céleste,
Si suave et si vrai d'attitude et de geste,
Qu'il ne paraissait pas marbre muet et vain.

Ici Botticelli reparaît ; son exquise tendresse et sa grâce naïve se retrouvent tout entières dans ces deux figures qui, si menues qu'elles soient, et jetées en quelques traits de plume, n'en sont pas moins de la même famille que les plus délicieux types du maître. A l'autre coin du feuillet, sans lien avec le reste, un épisode connu au moyen âge et souvent représenté par l'art moderne, surtout au XVIIe siècle, et de nos jours, en une admirable page, par Eugène Delacroix : la *Justice de Trajan.* L'empereur, à la tête de son armée, part pour une expédition lointaine ; une veuve désolée vient lui demander justice de la mort de son fils ; après quelques refus, Trajan fait droit à sa prière. La composition de Botticelli est confuse, les chevaux sont mal dessinés ; mais tout cet ensemble de minuscules personnages, ce pêle-mêle d'hommes, de montures et de piques, est enlevé d'une plume fine et pétillante de verve.

Dante et Virgile atteignent les avenues du paradis ; au delà d'un fleuve limpide qui forme la limite entre le Purgatoire et l'Éden, Dante aperçoit une femme d'une radieuse beauté ; ce n'est point Béatrix encore, c'est Mathilde cueillant des fleurs ; elle sera l'introductrice du pèlerin auprès de *sa dame* et des sereines visions du Paradis. Elle lui montre sept candélabres étincelants (les sept grâces du Saint-Esprit) marchant devant vingt-quatre vieillards dont chacun élève un livre ouvert (un des vingt-quatre livres de la Bible [1]) ; puis un char de triomphe (le char de l'Église) traîné par un griffon (qui, moitié aigle, moitié lion, représente le Christ avec sa double nature divine et humaine). A droite du char dansent trois femmes (les vertus théologales) ; à gauche, quatre autres femmes (les vertus cardinales) ; sept vieillards (sans doute sept apôtres), ferment la marche. Béatrix apparaît ensuite au milieu d'un chœur d'anges répandant des fleurs à

1. Certains commentateurs ont voulu voir dans ces vingt-quatre vieillards les patriarches de l'ancien Testament ; Botticelli, plus voisin de la tradition dantesque, se prononce nettement pour les vingt-quatre livres de la Bible. Cette indication et d'autres encore de Botticelli, et pour parler plus généralement, tous les anciens manuscrits illustrés de la *Divine comédie*, peuvent être une nouvelle et précieuse source de renseignements pour les futurs commentateurs.

pleines mains. Dante purifié par les eaux du Léthé peut la contempler dans sa gloire; il suit la procession qui s'arrête auprès de l'arbre de vie et, dès que le char est attaché à l'arbre, les rameaux dépouillés reverdissent. Mais un aigle fond sur l'attelage sacré et de concert avec un renard et un dragon[1] le souille et le saccage. Les sept Vertus psalmodient un chant de douleur jusqu'à ce que Béatrix prédise le rétablissement de l'Église et le châtiment des coupables.

Enfin on arrive aux derniers replis du Purgatoire et le poète plongé dans le fleuve de l'Eunoé peut aborder le Paradis.

Puro e disposto a salire alle stelle.

Toute cette partie, grâce à l'intervention de Mathilde, de Béatrix et de leur cortège féminin, fournit à Botticelli de plus heureuses inspirations. Ces femmes escortant le char sacré, tantôt entonnant l'hosannah joyeux, tantôt pleurant sur les malheurs de l'Église outragée, enveloppées du léger et gracieux ballonnement de leurs draperies, ont, surtout dans les mouvements discrets et modérés, un charme de pénétrante poésie[2]. Mais lorsque l'action devient plus vive, lorsque le sentiment dramatique anime plus fortement ces idéales figures, l'impuissance reparaît : le peintre du printemps et des douces madones ne se maintient plus à la hauteur d'Alighieri; il demeure insuffisant, puéril quelquefois, ou tombe dans l'exagération maladroite. Ainsi la douleur devient grimaçante, le mouvement se transforme en élan désordonné. Les trois Vertus, qui doivent danser allègrement auprès du char, se démènent en rondes presque dignes des

1. Selon les commentateurs les plus autorisés, voici le sens de cette allégorie qui se prolonge pendant les sept derniers chants du *Purgatoire;* le char de l'Église est attaqué à la fois par trois monstres, l'aigle qui n'est autre que l'aigle impérial, le renard qui figure l'hérésie et le dragon que l'on croit être Mahomet.

2. Dans la planche du *Purgatoire*, chant XXXIII, la plus belle incontestablement de la série, où la douleur des Vertus est exprimée avec une grandeur de style et une profondeur de sentiment trop rares dans les pages précédentes, Mathilde a les traits et l'attitude d'une des trois Grâces (celle qui est vêtue de blanc) s'avançant vers Giovanna Tornabuoni, la fresque du musée du Louvre, provenant de la villa Lemmi. De même, dans l'autre fresque du Louvre, pendant de celle-ci, provenant également de la villa Lemmi, le groupe des sept femmes, représentant les sept arts du *Trivium* et du *Quadrivium* accueillant Lorenzo Tornabuoni, est d'une disposition analogue à celle des sept Vertus de cette planche XXXIII. Toutefois, sans doute, par suite des exigences architecturales, les figures de la fresque sont beaucoup plus serrées les unes contre les autres que les Vertus du *Purgatoire*, qui par cela même sont mieux disposées.

sorcières de Macbeth. Cependant, dégagé de l'étreinte écrasante des drames infernaux, transporté dans un monde plus calme, plus approprié à sa tendre nature, Botticelli a reconquis ses qualités ordinaires et, malgré trop de faiblesses encore d'invention et de composition, son *Purgatoire* accuse l'effort d'une imagination plus souple et plus variée. Le décor même, frais et printanier, ajoute à l'agrément des diverses scènes; l'arbre du chant XXIII, chargé de feuilles et de fruits, est d'une exécution charmante, aussi bien que la faune riante du chant XXXIII, bornée par le cours circulaire du fleuve de l'Eunoé qui semble séparer le Purgatoire du Paradis. Pourquoi l'interprétation reste-t-elle, malgré tout, obscure, parfois indéchiffrable sans le secours du texte commenté? Pourquoi la scène essentielle de chacun des chants n'est-elle pas nettement dégagée de manière à dominer les scènes secondaires? Le vice capital de ces compositions comme de celles de l'*Enfer* est, répétons-le, dans la servile traduction du texte, dans une interprétation vers à vers, émiettée, déchiquetée. On dirait un dessinateur suivant son auteur pas à pas, le crayon à la main, notant chaque épisode, sans avoir lu l'ensemble, sans avoir saisi la pensée principale, ni découvert l'idée génératrice. Qu'arrive-t-il? Les mêmes groupes, Dante et Virgile, Dante et Mathilde, Dante et Béatrix, reparaissent fastidieusement sur la même page, ainsi que tous les acteurs des scènes successives, sans aucune indication de perspective. Dans le chant XXVIII où Mathilde apparaît cueillant des fleurs, puis expliquant à Dante les merveilles de l'Éden, Botticelli montre d'abord le poète et ses guides pénétrant dans un décor d'arbres parallèles qui occupe tout le premier plan, puis le second groupe en face de Mathilde s'enlevant de terre et s'adressant à lui, puis enfin Mathilde encore, courbée vers la terre et moissonnant des fleurs. Comment s'expliquer sans recourir au poème la succession de ces épisodes? L'ordre des scènes a été interverti. L'unité manque à chacune de ces pages, le *commentò* est une sorte de traduction juxtalinéaire, qui a le mérite, sans doute, de faire connaître le texte par le menu, d'en faciliter la lecture, mais — et c'est une conséquence inévitable de ce système d'illustration — qui ne montre aucune indépendance, aucune communion réelle entre le dessinateur et le poète; le commentaire *verbum verbo* a étouffé l'interprétation vivante; le détail a effacé l'ensemble, la lettre a tué l'esprit.

CHARLES EPHRUSSI.

(La fin prochainement.)

LE VITRAIL

(DEUXIÈME ARTICLE [1])



L'application de filets et de points de couleur aux décorations en grisaille fut généralement usitée au XIVe siècle : on en a des exemples à l'église Saint-Ouen de Rouen, à la cathédrale de Narbonne, à l'église Saint-Nazaire de Carcassonne.

La Champagne avait au XIVe siècle la plus brillante école de peintres verriers et c'est en Champagne que se maintinrent les vraies traditions de la décoration translucide jusqu'au XVIIe siècle.

Les fenêtres hautes de l'abside de la cathédrale de Troyes sont probablement contemporaines de l'achèvement du chœur, sous l'évêque Jean d'Auxois, dans les premières années du XIVe siècle. M. l'abbé Coffinet a publié, dans les *Annales archéologiques* [2], de précieux documents sur les peintres verriers de cette ville, depuis l'année 1375 jusqu'à l'année 1690. Malheureusement les comptes de l'œuvre de l'église de Troyes font défaut de 1301 à 1306, et il est peu probable que les renseignements relatifs aux vitraux de l'abside soient contenus dans le volume antérieur, qui existe encore [3].

Quoi qu'il en soit, ces verrières indiquent une nouvelle modi-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXXI, p. 138.
2. Tome XVIII, p. 125-144.
3. Archives nationales, manuscrit latin 9111. Comptes de l'église de Troyes (1294-1301).

fication dans l'art du vitrail. Les colorations neutres des étoffes sont définitivement abandonnées et les personnages se détachent en vigueur sur des fonds clairs. Le jaune, le vert et le violet foncé sont les tons dominants des étoffes ; les harmonies du XIIe et du XIIIe siècle sont inversées.

Les verrières de Troyes, si belles qu'elles soient, n'ont pas la simplicité des œuvres primitives. Les tons foncés des draperies forment à distance des taches de couleur qui nuisent à l'effet de l'ensemble ; les attaches des médaillons sont d'une forme indécise.

Les décorations architecturales s'introduisaient aussi dans les verrières, non plus interprétées comme au XIIIe siècle, mais faites à l'imitation des détails de la pierre. Les bas-côtés de la nef à la cathédrale de Troyes et les bas-côtés du chœur à la cathédrale de Beauvais sont des exemples de ces décorations illogiques. A Troyes, l'architecture a une coloration jaune orangé d'un aspect désagréable.

La découverte du jaune d'argent favorisa encore le développement excessif de l'architecture sur les vitraux. Le jaune était obtenu par une application à la face extérieure du verre de sulfure ou de chlorure d'argent, mélangé sans doute, comme aujourd'hui, avec un medium tel que l'ocre ou l'oxyde rouge de fer. La coloration, qui se produit au feu, est d'autant plus intense que le verre est plus dur.

Les touches jaunes pouvant être placées sans interposition de plombs, la nécessité des assemblages ne pouvait plus modérer le goût de l'artiste pour les contreforts, les pinacles, les arcatures et les gables chargés de crochets. En même temps le trait s'amincit ; les bordures s'amaigrissent ; la multiplicité des meneaux réduit tellement l'espace à décorer qu'on peut à peine y trouver la place d'une figure. Le trait de grisaille remplace parfois la mise en plomb aux dépens de la solidité de l'œuvre et de la clarté du dessin.

On trouve encore quelques panneaux intéressants à la cathédrale de Troyes, et notamment une sainte Vierge exécutée sur fond damassé blanc dans le bas-côté sud. A l'église Saint-Gengoult de Toul, on remarque de jolies grisailles, garnies de rinceaux et de figures fantastiques, et quelques vitraux légendaires. Mais la décadence est rapide et une transformation complète se prépare.

Jusque-là l'étude de la nature n'avait point modifié les procédés mêmes d'exécution. Les ombres étaient toujours faites au moyen de traits opaques, destinés à empêcher la décomposition des formes par la lumière. Si l'étude du corps humain avait modifié le geste et l'expression des figures, l'artiste n'avait point encore cherché dans

ses œuvres la reproduction exacte de la forme humaine, enveloppée d'ombre et de lumière, non plus que l'imitation des plis souples et largement modelés des étoffes. Cependant le noir n'existe pas dans la nature, et la fiction, qui jusqu'alors avait maintenu sur le vitrail les formes appropriées à la décoration translucide, disparaissait au moment où l'art semblait n'avoir conservé des traditions du XIIe et du XIIIe siècle que la mièvrerie et la sécheresse.

D'ailleurs l'imitation ne peut être exacte sans perspective linéaire et aérienne, — et comment concilier la perspective avec les divisions étroites des meneaux en pierre? L'artiste devait avoir conscience de son impuissance à exprimer ces beautés naturelles que ses ancêtres semblaient avoir ignorées. Il étouffait dans le cadre qu'on lui imposait. Aussi devait-il tenter bientôt de briser ses entraves et de s'affranchir de l'architecte pour devenir le maître de son œuvre.

Sans doute ces idées étaient encore bien confuses au début du XVe siècle, et cependant, si les décorations architecturales du siècle précédent subsistent encore, le dessin des figures est complètement transformé. L'imitation est certainement imparfaite et, comme dans toutes les époques de transition, il faut plutôt tenir compte des intentions et des efforts que des résultats obtenus ; mais l'élan est donné et l'artiste est lancé sur une voie nouvelle.

La France était alors dévastée par les Anglais et il y eut un temps d'arrêt dans la production des œuvres d'art. La guerre n'a jamais été très favorable aux artistes. Mais dès le milieu du règne de Charles VI les œuvres apparaissent. Pour la première fois le peintre verrier étudie la structure du corps humain. Les teintes plates sont abandonnées et les modelés sont exécutés largement, afin de donner l'illusion de la nature, mais au risque de rendre opaques quelques parties du vitrail et d'enlever aux ombres la transparence.

Aussi les premiers essais sont-ils faits dans des colorations extrêmement claires. C'est l'époque des grandes compositions architecturales, très lumineuses, exécutées en grisaille et jaune d'argent, et servant de cadres à des personnages isolés, qui s'enlèvent en clair sur des draperies damassées violettes, bleues, vertes ou rouges. Le ton de chair des siècles précédents est remplacé par le verre blanc, et les figures sont modelées avec la grisaille ; le jaune d'argent est utilisé, en glacis extérieur, pour les cheveux blonds.

La cathédrale d'Angers a conservé dans le transept nord quatre verrières, données par l'évêque Jean Michel (1438-1447), et qui

caractérisent bien cette époque. Le donateur est représenté sur l'une des fenêtres à l'est au-dessous d'une Crucifixion.

Sur une fenêtre de l'église d'Eymoutiers, dans la Haute-Vienne, sont figurés saint Pierre et saint Étienne à la base, l'Annonciation au sommet. L'architecture, comme à Angers, occupe toute la surface de la baie.

Les cathédrales d'Évreux et du Mans ont aussi deux grandes verrières contemporaines, très intéressantes à cause des portraits de personnages historiques qu'elles ont conservés. Au Mans, au-dessous de la rose du nord, occupée par un Jugement dernier, sont représentés saint Louis, l'évêque du Mans Pierre de Savoisy, Louis II d'Anjou et Yolande d'Aragon dont on retrouve les chiffres et les armes sur quelques-unes des célèbres tapisseries de l'Apocalypse à la cathédrale d'Angers.

L'église Saint-Séverin de Paris est l'un des rares édifices qui aient une ordonnance complète de vitraux du xve siècle. Les grandes figures de saints et de saintes qui occupent les fenêtres hautes révèlent un progrès considérable dans l'étude de la forme, dans l'harmonie des tons. Elles appartiennent déjà à la grande époque de l'art qui succéda à la période de transition.

La transformation était alors complète. Les œuvres des maîtres italiens, connues en France dès le milieu du xve siècle, apparaissaient comme la magnifique expression des idées nouvelles. Les beautés naturelles, que les siècles précédents avaient laissées dans l'ombre, étaient étudiées avec enthousiasme et la pensée se subordonnait aux splendeurs de la forme. L'idéal de l'art était moins élevé ; la religion n'était plus son seul guide et l'humanité semblait admirer en elle-même, par une révélation subite, l'œuvre la plus parfaite de la création.

La vanité, inconnue aux artistes du moyen âge, naissait avec l'art nouveau. Les donateurs occupent désormais dans le vitrail la place d'honneur ; ils y sont représentés revêtus de magnifiques étoffes, sous de somptueux portiques. Le vitrail, chargé d'armoiries, n'a plus, dans l'église même, le caractère d'une œuvre religieuse. C'est un monument élevé à l'orgueil d'un personnage ou d'une famille.

Les artistes français cédaient à un entraînement irrésistible vers l'art italien ; cependant les lois applicables à la décoration des surfaces ne furent point abandonnées. La perspective, introduite dans les œuvres nouvelles, était indispensable à l'imitation de la nature ; mais elle détruisait la surface à décorer. Les peintres verriers évitèrent cet écueil en occupant complètement la surface par des décorations de premier plan.

Les verrières de la nef, à la cathédrale de Troyes, sont de beaux exemples de cette disposition. Elles furent exécutées de 1498 à 1501 par des peintres verriers dont les noms sont conservés dans les comptes de l'œuvre de l'église de Troyes[1]. Il y a lieu de citer parmi les plus remarquables les verrières de l'Enfant prodigue et de l'Arbre de Jessé au sud, les verrières de Saint Sébastien et de la Sainte Croix au nord. Le vitrail de Jessé est l'œuvre de Lyévin Varin ou Voirin. Les donateurs « FRANÇOIS DE MARISY ET DAMOYSELLE GUILLEMETTE PHELIPPE SA FEMME » sont représentés avec leurs armoiries au bas de la verrière. Les figures s'enlèvent sur fond rouge. Le vitrail de l'Enfant prodigue est dû à Pierre le Verrier. Telle fut la satisfaction des proviseurs de l'œuvre que la femme de chaque peintre verrier reçut « ung escu d'or pour ung chapperon ».

Les colorations redeviennent franches et brillantes et l'art retrouve pour quelques années sa splendeur primitive. Les traditions anciennes sont encore manifestes dans la mosaïque des tympans, formée d'entrelacs de ton vert pâle et d'un semis de fleurettes jaunes et blanches. Bien que la décoration soit l'expression d'idées nouvelles, elle s'harmonise parfaitement avec les œuvres exécutées deux siècles auparavant dans les fenêtres absidales. La surface translucide est occupée tout entière par une ou plusieurs rangées de figures, disposées sur des fonds unis ou damassés. Le caractère du dessin est changé ; mais les lois invariables de la décoration subsistent encore.

Les verrières de bas-côté dans les églises de Troyes ont toutes la disposition des vitraux légendaires anciens. Les scènes sont encadrées par des ornements qui forment avec les figures un ensemble décoratif du plus brillant effet. Le modelé des figures est très simple : les demi-teintes ne sont point multipliées et l'artiste évite la décomposition de la surface en laissant les grandes ombres assez transparentes pour ne jamais arrêter le passage de la lumière.

L'imitation de la nature, qui semble être désormais le but principal de l'art, provoque les recherches des verriers sur les colorations dont les nuances doivent varier à l'infini. Le procédé de placage, réservé au verre rouge jusqu'à la fin du XIVe siècle, s'était étendu successivement pendant le XVe siècle à tous les verres colorés. Le jaune lui-même était plaqué. Dans certains verres violets on compte jusqu'à cinq ou six couches blanches, bleues et rouges superposées. Il est aisé de comprendre que toutes les nuances pou-

1. *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 133 et suivantes.

vaient être obtenues par ce procédé. D'ailleurs, pendant le soufflage, les couches diverses s'étalaient avec des épaisseurs différentes; il en résultait, dans chaque feuille, des inégalités de coloration que l'artiste utilisait très habilement; il plaçait la partie claire de la feuille dans les lumières, la partie foncée dans les ombres, en évitant d'interrompre les nuances par des plombs inutiles. Le modelé existait, pour ainsi dire, dans l'épaisseur même du verre et on n'avait point à obscurcir le vitrail par des couches épaisses de grisaille opaque.

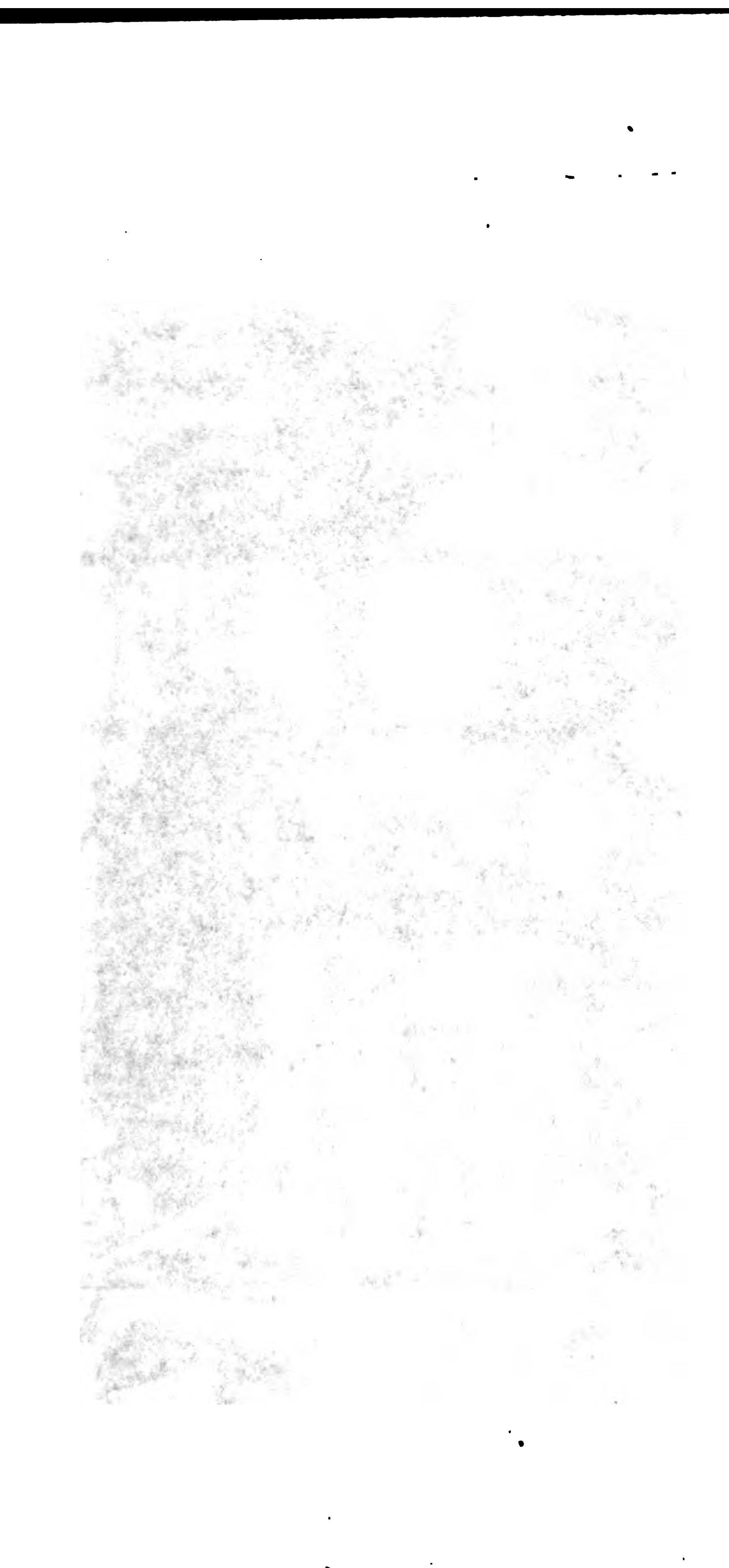
Les artistes du xvie siècle ne se contentaient pas de l'harmonie facile qui résulte de l'emploi de colorations de valeur égale et donne aux verrières modernes l'aspect de sépias enluminées. L'harmonie résultait au contraire des valeurs relatives des tons juxtaposés, et les caractères distinctifs des belles œuvres de la Renaissance sont précisément la vigueur et l'opposition savante des couleurs.

En outre la grisaille, employée aux modelés, n'était pas uniforme comme aujourd'hui. Elle variait souvent de ton aussi bien que d'intensité avec les verres employés. Le ton de carnation rose, appliqué en glacis à la face extérieure du verre, était absolument différent de la grisaille violette employée à la face intérieure pour le modelé des nus; les ombres des étoffes jaunes étaient exécutées souvent avec le jaune d'argent. L'application même de la grisaille variait suivant que le modelé était exécuté sur des figures, des étoffes ou des ornements. Telle partie était peinte par superposition de teintes plates; telle autre était faite largement d'un seul coup et sans retouches.

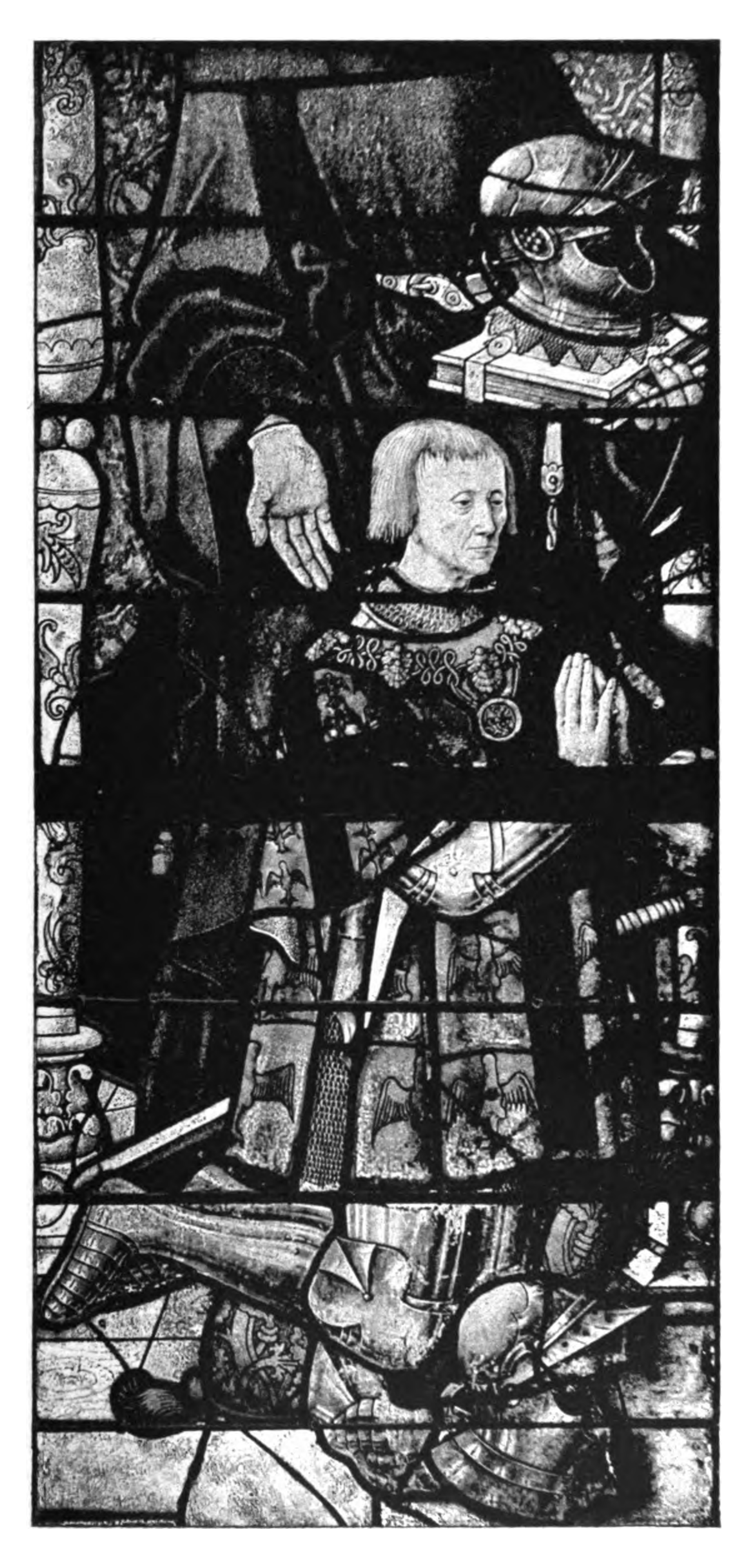
Les verrières de l'église de Montmorency, des églises Saint-Jean, Saint-Nizier et Sainte-Madeleine à Troyes, de l'église Notre-Dame de Châlons, de l'église Saint-Étienne de Beauvais, des églises Saint-Vincent et Saint-Patrice à Rouen, de l'église de Brou sont parmi les plus belles qu'ait produites la Renaissance française.

A Montmorency les verrières absidales sont exécutées suivant les traditions décoratives de la fin du xve siècle. A la base de l'une d'elles est représenté Guillaume de Montmorency, fondateur de l'église et père du grand connétable. Un portrait de Guillaume, conservé au Louvre dans la première salle de l'École française et provenant de l'église, donne la date exacte de la reconstruction : 1525. Le baron de Montmorency est revêtu de la cotte à ses armes : *d'or à la croix de gueules, cantonnée de seize alérions d'azur.*

Les Saintes femmes provenant du vitrail des Alérions, qui surmonte le porche latéral au nord, sont merveilleusement dessinées.



Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie.



GUILLAUME DE MONTMORENCY

Vitrail de l'abside de l'église de Montmorency (XVIe siècle)

Gazette des Beaux-Arts.

Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie.

Le carton de la figure de sainte Marie Cleophas a été incontestablement utilisé dans la verrière du Jugement de Salomon, à l'église Saint-Gervais de Paris, généralement attribuée à Robert Pinaigrier et portant la date de 1531. Le vitrail des Alérions pourrait donc aussi être attribué à ce maître.

Il indique déjà des tendances nouvelles et l'abandon des sages réserves imposées par les lois décoratives. La perspective envahit le vitrail et, comme le point de vue est choisi pour un tableau composé à l'atelier, le spectateur placé à plusieurs mètres au-dessous du vitrail, croit voir glisser les figures sur un plan incliné. En outre la division régulière des meneaux crée pour l'artiste un véritable embarras; il est obligé de changer plusieurs fois dans le même tableau son point de vue et sa ligne d'horizon ; il semble avoir voulu démontrer que la perspective ne peut faire partie de la décoration.

Ces défauts, qui déterminèrent la décadence complète de l'art dans la seconde moitié du XVIe siècle, étaient rares au début de la Renaissance. A Montmorency, le vitrail des Alérions, qui est d'ailleurs une œuvre charmante, est une exception. Les vitraux du fastueux évêque d'Auxerre François de Dinteville, du comte évêque de Beauvais Charles de Villiers, de Guy de Laval, de Jean et de François de Montmorency, de Gaspard de Coligny sont tous exécutés suivant le même sentiment décoratif que le vitrail de Guillaume de Montmorency.

C'est au peintre verrier de Beauvais, Engrand le Prince, que doit être attribué le vitrail de Charles de Villiers. On y lit dans trois cartouches les initiales E. L. P. et sur une frise la date de 1524. L'église Saint-Étienne de Beauvais possède les plus belles œuvres de ce grand maître qui s'est peint lui-même dans son magnifique arbre de Jessé.

Le vitrail de la bataille de Saint-Jacques dans l'église Notre-Dame de Châlons, les vitraux de la Madeleine, de Saint-Éloi, de la Genèse et de Saint-Louis dans l'église Sainte-Madeleine de Troyes, le vitrail de Salomon dans l'église Saint-Jean et le vitrail de Saint-Claude dans l'église Saint-Nicolas de la même ville appartiennent à cette belle École champenoise qui maintint, au milieu d'une décadence générale, les traditions vraies du vitrail. Les peintres verriers s'appellent Nicolas Cordonnier, Jehan Macadré, Jehan et Pierre Soubdain.

L'église de Brou est le charmant édifice élevé de 1509 à 1530 par Marguerite d'Autriche après la mort de son jeune époux Philibert le

Beau, duc de Savoie. Les vitraux sont dignes des stalles et des mausolées du chœur. Sur la fenêtre centrale de l'abside sont représentés le duc et la duchesse de Savoie. Les écussons de France, d'Allemagne, d'Autriche, de Bourgogne et de Savoie, brochant sur des grisailles, occupent les fenêtres latérales. On remarque dans le vitrail de l'Assomption la frise du Triomphe du Christ.

Les verrières de Rouen ne sont pas moins remarquables. Il faut citer la Légende de saint Romain à la cathédrale et le Triomphe de la loi de grâce à l'église Saint-Patrice. L'église de Conches possède encore de belles verrières absidales dont la base est occupée par la Légende de sainte Foy et le sommet par des scènes de la Passion. Les cathédrales de Metz, d'Auch, de Bourges ont aussi conservé de remarquables vitraux contemporains.

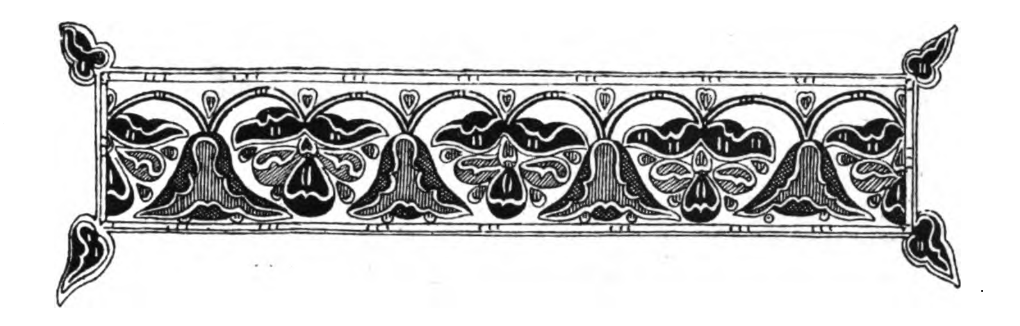
Il est presque impossible de classer les verrières de la Renaissance; leur nombre est considérable et chacune d'elles, sauf peut-être en Champagne et en Normandie, est une œuvre personnelle qui se distingue complètement des œuvres voisines. La Renaissance fut une époque de liberté absolue, et on ne peut saisir que difficilement le lien de décorations exécutées sans règles fixes et pour ainsi dire d'inspiration.

Les tons des verres sont, à cette époque, d'une incomparable richesse et l'exécution d'une habileté surprenante. Aucune difficulté n'arrêtait les peintres verriers; ils semblaient au contraire s'ingénier à les vaincre toutes. La représentation d'étoffes brochées ou de vêtements tailladés nécessitait l'emploi de plusieurs couleurs dans une même mise en plomb. Le verre plaqué en fournissait le moyen. Ayant à représenter une étoffe rouge tissée d'or, un pourpoint vert tailladé de crevés blancs, ou des alérions d'azur sur champ d'or, l'artiste enlevait à la pointe d'acier ou à la molette la couche de verre coloré et dégageait le verre blanc, qu'il laissait nu ou recouvrait de jaune d'argent.

Souvent aussi on appliquait sur le manchon de verre, pendant le soufflage, des fils ou des grains de verre coloré, et on formait ainsi des feuilles utilisables pour l'imitation des étoffes rayées ou du jaspe. Les vitraux de Montmorency et le vitrail de Salomon de l'église Saint-Gervais de Paris offrent quelques applications de ces divers procédés, très fréquemment usités d'ailleurs.

LUCIEN MAGNE.

(La suite prochainement.)



LES ARTISTES BELGES

XAVIER MELLERY

— Tenez, me disait un jour chez lui Xavier Mellery, en fixant ses larges prunelles sur un point de l'atelier, c'est beau comme un portrait.

En même temps son geste me désignait un vulgaire poêle de fonte appliqué contre le mur, un plat de vieille faïence pendu à un clou près d'une horloge hollandaise, un fragment de copie de maître italien tendue sur son châssis. Puis il développa sa théorie du tableau : toute chose a une physionomie soit par elle-même, soit par le milieu dans lequel elle se trouve placée; cette physionomie se révèle à qui sait voir; l'art consiste à en dégager, jusqu'à l'intensité, l'expression cachée. Et constamment il revenait à l'idée qu'il n'y a pas de degrés dans la beauté, que la plus grande somme d'art est dans la plus grande somme de vérité et que les objets inanimés possèdent, comme les personnes, une vie mystérieuse. Un silence tombait des hauts plafonds sur les chevalets, les palettes et les portefeuilles parmi lesquels sa maigre silhouette se démenait avec des gestes enflammés.

Tel je le vis alors, tel il n'a cessé de m'apparaître dans son art. L'acuité de sa vision communique une palpitation aux réalités muettes : à force de tendre son esprit sur les choses, il finit par y percevoir des splendeurs ignorées; c'est comme l'éveil d'une âme que sa volonté attirerait des sommeils de la matière. L'humanité laisse, d'ailleurs, à tout ce qu'elle approche un vague magnétisme; un ustensile souvent

manié s'anime à la longue d'une électricité sourde; l'usure d'un meuble sous les frottements de la vie prend petit à petit des airs de vieillesse pensive; et c'est encore faire le portrait de quelqu'un que de peindre le monde dans lequel évolue sa personnalité physique et morale.

Une large part du talent de Xavier Mellery réside dans l'application de ce principe d'art. Il ne détache pas la créature vivante de son atmosphère matérielle et avec une rare pénétration s'efforce, au contraire, de marquer l'accord qui existe entre l'individu et le cadre. Presque toujours le secret des habitudes familières se reconstitue dans ses dessins et ses tableaux par l'extrême scrupule qu'il apporte à établir les particularités du milieu. Il n'y a pas longtemps, une petite toile se voyait chez lui : avec des tendresses caressantes, il y avait représenté un coin de son atelier; les sièges, les potiches aux murs et, sur un grand bahut, un buste de sa mère modelé par lui-même y baignaient dans une clarté tranquille. Le peintre visiblement avait exprimé là l'émotion d'un endroit plein de souvenirs; les moindres détails de l'ameublement y revêtaient une gravité sacrée de relique et, bien qu'aucune figure ne se montrât, on n'avait pas de peine à conjecturer la présence et la coutume d'un esprit honnête, réfléchi, amoureux de l'ordre et de la symétrie. Chaque objet y ressemblait à une idée, et il ne manquait vraiment que les brusques mouvements d'un homme de quarante ans environ, les yeux clairs et dardés, la barbe longue, les pommettes saillantes dans un profil évidé de jeune ascète, pour que le portrait de la maison se complétât par le portrait de l'hôte.

Xavier Mellery commença par étudier à l'Académie de Bruxelles, concourut pour le prix de Rome, fut proclamé lauréat. C'est, aux détails près, l'institution qui fonctionne en France : le vainqueur reçoit pendant quatre ans une pension de l'État, séjourne en Italie et, la plupart du temps, rentre dépaysé chez lui. Quelquefois une nature mieux trempée échappe à la démoralisation. Alors il reste dans l'esprit la vision d'une civilisation d'art inégalée : le génie des maîtres constamment approchés revêt d'une splendeur la pensée, et par-dessus la méditation s'immobilise comme la sensation permanente d'une apothéose spirituelle. Notre jeune artiste s'absorba surtout dans la contemplation des précurseurs : il leur trouvait une grandeur austère et quasi hiératique qui le touchait comme la majesté lente d'une mélopée. Véronèse avec ses flambaisons de coloris et son idéal de pompe aristocratique l'émouvait moins que Gentile Bellini, Masaccio



LA TRICOTEUSE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. X. Mellery.)

et Carpaccio. Ceux-ci, au contraire, caressaient en lui la prédisposition à une certaine solennité tranquille dans l'attitude et l'expression des visages. Et il désertait l'enchantement superficiel des décorateurs pour l'intensité profonde des peintres qui ont mis leur gloire à creuser le Réel. Ainsi se révélaient déjà l'éloignement des mises en scène illusoires et l'imprescriptible sens du Vrai qui, depuis, ont donné à ses ouvrages un caractère de si loyale sincérité.

Son retour d'Italie ne fut pas attristé par le tourment des obsessions qui hantent les jeunes peintres : la force de sa personnalité le préserva du danger des admirations trop vives. Quand il exposa pour la première fois, on remarqua que la décision de son style lui venait de la nature plutôt que de la persistance des souvenirs. La *Gazette des beaux-arts* a publié un dessin de cette *Mère des Gracques* qui, en 1875, fut en quelque manière le premier pas de Xavier Mellery dans la carrière militante. Une préoccupation classique se manifestait bien au balancement des lignes et à l'ordonnance des groupes, mais avec des accents de réalité surprise qui décelaient l'étude du type romain dans sa rudesse populaire. C'est à Rome, en effet, que fut exécuté le tableau et, par certains côtés, celui-ci semblait une scène de la rue élargie aux proportions de l'Histoire. Les compréhensifs n'eurent pas de peine à y discerner la genèse d'un art savant à la fois et naturel.

Depuis, le peintre, chaque jour plus attiré par l'observation immédiate de la vie, a rompu avec les données de pure tradition. Du moins les a-t-il négligées. Son large esprit, en effet, ouvert à toutes les formes de la conception, ne répugne point, par un parti pris exclusif, à la transcription historique. De tout temps, les maîtres ont su enfermer dans leurs tableaux d'histoire et de sainteté une parcelle de l'humanité dans laquelle ils ont vécu; et peut-être estime-t-il comme eux que le *sujet* importe médiocrement, s'il est possible d'y montrer la souffrance ou la joie des hommes. Une des places publiques de Bruxelles témoigne de son aptitude à dégager la réalité éternelle de ses parties contingentes et transitoires. Entre le palais d'Arenberg et l'église du Sablon se développe un square bordé d'une ferronnerie élégante; de distance en distance des colonnettes supportent des statues de gens de métiers et de corporations; et toutes ces statues réunies recomposent la physionomie des antiques industries de la ville. Ce fut à Xavier Mellery que le gouvernement confia le dessin des figures : on le vit alors fouiller les archives et les bibliothèques; mais il fréquenta surtout les échoppes et les greniers du peuple qui



LA RELIGIEUSE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. X. Mellery.)

seuls pouvaient lui révéler le geste et l'attitude de l'artisan. Rien ne sent moins le théâtre que son œuvre : non seulement le type historique y est reconstitué avec une grande sagacité, mais la silhouette, infiniment variée, y reflète la condition morale et physiologique particulière à chaque genre de travail.

Pour un pareil artiste, la réalité est un inépuisable réservoir de formes, et celles-ci s'appliquent presque indifféremment à tous les modes d'art. L'allégorie même, au lieu de se circonscrire en une sorte d'algèbre, est ramenée à l'éloquence expressive d'une langue universellement entendue. Elle cesse de planer dans les paradis de la Fiction pour appuyer son pied en terre, au giron de la vie sociale, et les entités nuageuses du symbolisme s'incarnent dans le mouvement et la passion d'un coin d'humanité. Il est, dans l'atelier du peintre, une vaste toile retournée du côté du mur; la pudeur des besognes insuffisamment poussées la relègue encore au mystère et à l'obscurité, et cependant, avec cette hâte lente qui distingue les créateurs vivant longuement dans leurs œuvres, l'artiste y travaille depuis plus de deux ans. Des bœufs, des attelages rustiques, des charrettes de brasseurs, des paysannes portant sur la tête, à la mode flamande, des paniers emplis de produits maraîchers s'y pressent dans une turbulence active et joyeuse. Rien ne ressemble moins à une abstraction : c'est le train pressé d'une foule venue des campagnes et qui court alimenter les marchés d'une ville. Ce fourmillant cortège toutefois symbolise à sa manière une date de l'histoire économique, l'*Abolition de l'octroi en Belgique*. L'allégorie ici s'est condensée dans la forme concrète d'un fait d'histoire exprimé au moyen des observations de la rue.

Une assez longue excursion que Mellery fit en Néerlande, en 1879, exerça une influence décisive sur son art. Au contact de ce peuple songeur et grave, il fortifia le penchant qui l'entraînait à refléter la nature sous un aspect sévère. Il y prit aussi le secret d'une grâce naïve qui désormais se communiqua à son interprétation de la femme et de l'enfant. Ainsi se modifia, dans le sens d'une plus rude simplicité et surtout d'une simplicité plus populaire, l'idéal de sereine grandeur qu'il avait rapporté d'Italie. On s'en aperçut aux dessins qu'il fit vers ce temps pour un texte de Charles de Coster dans le *Tour du monde*. Ce fut comme la révélation d'une terre inexplorée. Bien d'autres avant lui, pourtant, avaient ressenti le charme mélancolique de ce pays de brouillards et d'eaux, mais aucun n'avait su marquer aussi pleinement l'accord du climat avec la race. Il fut particulièrement

attiré par la douceur des intimités domestiques, la placidité sommeillante des visages, la dignité réfléchie des manières, et de ces éléments réunis il composa une suite de scènes de mœurs d'une réalité émouvante où passa, comme un peu de songe, la tranquillité assoupie des esprits.

Tantôt il nous initie au tête-à-tête d'un homme et d'une jeune femme dans le *promkkamer* ou chambre d'apparat, tapissée de miroirs, de cadres, de faïences, au fond de laquelle une alcôve amoncelle ses coussins brodés et dont une petite horloge, pendue en un coin, semble rythmer le silence. L'entretien est grave : on le devine à l'attitude de la femme, perdue dans des réflexions, le corps immobile et les mains sur les genoux; l'homme, au contraire, penché vers elle, a le geste persuasif d'un amoureux qui plaide pour être accueilli. Les moindres intentions de la petite comédie galante sont mises à jour, grâce à la clarté et à l'ingénuité de la mimique. On assiste à une demande en mariage.

Ailleurs, dans une étroite venelle filant entre des maisons de bois, un parrain et une marraine se rendent à la cérémonie du baptême. Le compère, en braies bouffantes, le chapeau haut de forme sur la tête, porte l'enfant emmailloté comme un objet précieux, avec la peur évidente de le laisser choir. La commère, en petit bonnet blanc bridant sur le front, marche derrière, sa chaufferette à la main. Et des voisins, debout au bas d'un escalier à rampe, regardent passer, dans la tiédeur morte d'un matin d'été, ce groupe pénétré de la gravité de sa mission. Un peintre de l'École allemande, et—pourquoi ne pas le dire?—de l'École française peut-être aussi, eût fait rire en soulignant d'une malice le sujet. Chez l'artiste belge, un recueillement vient à la pensée comme devant la solennité mystérieuse d'un acte pieusement accompli.

Ailleurs encore, deux fiancés font la tournée qui suit les accordailles. Le promis, un grand gaillard en grègues flottantes comme une fustanelle, s'appuie d'une main au volet de la fenêtre pour retirer plus aisément son pied du sabot qui, selon la tradition, doit demeurer sur le seuil. De l'autre main il maintient à sa bouche une longue pipe fleurie de paillons, cadeau de la promise. Celle-ci, en jupe courte et tablier ramagé, se tient un peu à l'écart, fidèle à la coutume qui défend à la jeune fille de marcher sur le même rang que l'homme avant le mariage. Et une fraîcheur de silence et d'isolement émane de la maison où tous deux vont pénétrer. Ici encore la conscience d'une démarche qui engage la vie est visible dans la gravité des gestes et des

physionomies. Un air de décence et de modestie préside à cette acceptation d'un usage obéi par les pères et que suivent à leur tour les enfants. C'est candide et tendre comme le pressentiment d'une lune de miel éternisée dans la paix amoureuse du ménage.

Puis c'est un enterrement. Au loin, sur les gris d'un ciel pluvieux, se détache le groupe des porteurs avec leur haute coiffure et leurs jambes grêles comme des pattes d'échassiers. Ils viennent de s'engager sur une passerelle jetée en travers d'un ruisseau, et le cortège des funérailles se développe derrière eux en une longue file d'hommes à veste courte et de femmes à bonnet conique. Il est difficile de mieux faire sentir la tristesse résignée d'un peuple qui, dépossédé de l'excès des gaîtés, ne connaît pas non plus l'excès de la douleur. Le convoi a l'air de s'enfoncer dans le silence et l'oubli.

Ce sont encore des échappées sur la vie marine, des conciliabules aux seuils des portes, des flâneries de bonnes gens dans la paix des soirs, des départs pour l'office divin, des jeux d'enfants d'une turbulence endormie, comme l'est partout la vie en Hollande. Une ribambelle de petites filles dansantes a, dans un de ces dessins, la grâce captivante d'une ronde de Kate Greenaway, mais avec moins d'afféterie. Sous les longues robes arrondies en cloche, les tailles raides et les tabliers historiés, les bambines ressemblent à de fausses vieilles femmes et leurs petites mines dolentes, pâlies de langueur, gardent même dans le plaisir une immobilité soucieuse.

L'artiste se retrouvait là dans une atmosphère spirituelle qui convenait surtout à sa nature d'esprit. Un fond de primitif dédaigneux d'élégance lui a toujours fait rechercher les âmes simples. Il fut attendri par la fleur de vie honnête épanouie sur les fronts, à l'ombre des vieilles mœurs candides. Nombre d'aquarelles et de dessins encore inédits se rapportent à cette époque; ils sont exécutés avec ce sens de la composition qui, dans un cadre exigu, condense l'étoffe et la matière d'un tableau. Personne, dans la jeune école, chaque jour plus détachée du grand art de composer, qui va des ordonnances pathétiques d'un Rubens aux arrangements burlesques d'un Jan Steen, d'un Brouwer ou d'un Teniers, ne sait mieux attacher ensemble les éléments d'un sujet, faire converger vers l'action centrale les détails épisodiques ni établir cette harmonie entre les êtres et les choses qui forme l'unité de la conception. Chacune de ses œuvres est comprise à la façon d'un petit roman ou d'un petit poème reflétant en raccourci les complexes sensations d'un milieu social déterminé. On y vit de l'existence secrète des personnages dans un large courant de suggestions qui,



LA GRAND'MÈRE.

(Fac-similé d'un dessin de X. Mellery.)

par-delà le moment précis de la scène, permet de reconstituer le passé et de conjecturer l'avenir. Tant d'intentions cachées se révèlent à la réflexion, qu'il semble que l'auteur soit lui-même de la famille de ses obscurs héros et les ait peints comme des personnes chères, avec des tendresses de cœur.

C'est le moment de dire son rare scrupule de mise au point. Jamais il ne croit avoir poussé assez loin l'intention ni l'expression : il lui est arrivé de reprendre, après plusieurs années, une donnée qu'il jugeait insuffisante et de l'amplifier, de la compléter, de la transformer même, dans l'acharnement d'un travail qui constamment reculait les bornes de la perfection. Quelquefois il s'exaspère à des minuties qui n'ont d'importance qu'à ses yeux, mais lui paraissent indispensables pour la netteté de la notation. Petit à petit l'œuvre ainsi caressée finit par s'incorporer en lui; elle le hante et il faut l'arracher de ses mains pour qu'il consente à s'en départir.

Son art est basé sur la recherche du caractère, la volonté de marquer fortement le type, le besoin de rendre sensibles les plus furtives particularités de l'action. Dans un ordre de sujets familiers, généralement empruntés aux mœurs du peuple, il a élevé jusqu'au style l'apparente vulgarité de la condition humaine. Un portefaix, un paysan chargeant ses fumiers, un braconnier appuyé sur son fusil prennent à travers son nerveux dessin, brutal par moments à force de décision, une beauté mâle et burinée. Comme tout véritable artiste, il impose à la nature le despotisme de la vision qui lui est personnelle et l'oblige à entrer dans les moules de sa pensée. Sa manière, une fois qu'on l'a étudiée, s'imprime inoubliablement dans la mémoire : il marque le Réel d'une estampille qui ne permet pas la confusion.

On lui a reproché l'aspect gris de ses dessins et de sa peinture. La lumière, en effet, n'y ruisselle presque jamais : il l'entrevoit à travers des sourdines et l'égoutte en clartés estompées, d'une pâleur à la longue monotone. L'air semble aussi manquer parfois autour de ses figures trop durement incrustées, comme des cloisonnés dans les pâtes d'une potiche japonaise. Enfin la fugacité des choses soumises à de brusques variations comme l'eau, le ciel, les heures du paysage, échappent à son talent un peu lent et médiocrement subtil. Il est l'homme des impressions patiemment dégagées, des physionomies graduellement tirées de leur passivité, des mouvements dont il est permis de suivre presque trait par trait les évolutions successives. Quelque chose de la placidité des portraits de Holbein, de Pourbus,

de Cranach, semble régner en ses figures, d'une expression parfois archaïque en leur calme concentré.

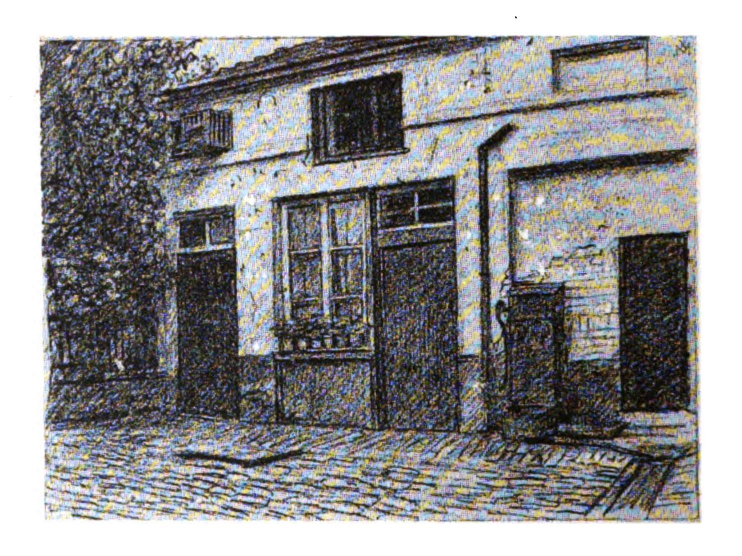
Notre modernité nerveuse ne devait pas toucher un esprit aussi peu sensible aux excitations maladives. Aussi s'est-il tenu écarté des complications et des raffinements de l'être passionnel, tel que l'a fait notre civilisation excessive, pour s'attacher de préférence aux créatures rudimentaires, demeurées dans un demi-état de nature. Obéissant aux affinités qui le portaient vers les humbles et les ignorés, il a exprimé, avec une sympathie douloureuse, mais sans dogmatisme, comme il convient à un observateur impartial, le délaissement des vieilles gens pauvres, les muettes tristesses du travailleur, les mélancolies de la vie de misère. Ce n'est point la sentimentalité élégiaque d'un Israëls ou d'un de Groux : une pudeur de résignation préserve ces déshérités des larmes inutiles. Ils se contentent de porter au front la fatalité de leur condition souffrante; la monotonie du devoir journellement accompli leur donne un air d'indifférence lassée; ils ont dans les yeux et dans le pli de la bouche la nostalgie des bonheurs irréalisables.

Cette austérité reparaît constamment chez Mellery : même ses enfants ne rient pas, comme s'ils pressentaient les âpretés prochaines et sur leur petite face figée, où s'immobilise le sang, se lit déjà l'inquiétude des destinées. Avec de pareilles prédispositions, on s'attendrait à des formes émaciées et rabougries, à des silhouettes laminées, à un étalage de maigreurs et de difformités. Au contraire, le peintre a le goût de la belle santé, des attitudes héroïques, des anatomies déployées; la déchéance du corps n'est pas chez lui la conséquence nécessaire des passives souffrances de l'esprit. Ses ouvriers et ses paysans ont le robuste tempérament sanguin des Flandres; jusqu'en ses béguines, on sent couler la sève des matrones saines; et il aime modeler la nudité enfantine dans des chairs potelées et dodues. C'est qu'il se rattache lui-même à cette vieille race flamande dont il détaille avec tant de force les activités concentrées et les méditatives torpeurs.

Une impression surnage dans l'ensemble de sa production : le Silence. Il affectionne les béguinages, les oratoires, les chambres closes, les coins d'ombre et de solitude où la vie agonise. Le bruit, la turbulence du geste, la passion expirent dans le calme assoupi de son œuvre, comme au seuil d'un lieu d'apaisement. Vous ne trouverez point chez lui d'attitudes violentes, mais des mouvements rythmés. Un peu de songe s'attache à tout ce qui sort de sa main et trahit les

habitudes contemplatives de son esprit. Cet artiste d'une physionomie si à part vit recueilli dans un atelier perdu aux extrémités de la ville, loin du monde dont il déteste les sujétions, avec la gravité pensive d'un homme à qui l'art suffit et qui s'écoute vivre dans les patientes élaborations de l'atelier.

CAMILLE LEMONNIER.



EXPOSITION DES PASTELLISTES FRANÇAIS

A LA RUE DE SÈZE



'Y a-t-il pas comme une réparation, bien due à un art charmant, et trop négligé, dans l'exposition de pastels que vient d'organiser un groupe d'artistes et d'amateurs. Nous applaudissons, pour notre part, à la formation de ces sociétés qui facilitent la mise en lumière de telle ou telle branche de l'art, presque délaissée souvent dans la cohue des salons annuels, et en favorisent le développement. Un jour, ce sont les aquarellistes qui nous convient à savourer les brillantes variations qu'ils exécutent; puis sous le nom de *Blanc et noir*, à l'instar de ce qui se passe depuis longtemps à Londres, c'est à la gravure et au dessin à nous retenir; demain nous aurons l'exposition des miniaturistes ou des animaliers. Pour l'instant, on rend hommage au pastel.

Chaque année, la *Société des pastellistes français*, limitée à trente adhérents, présentera au public les nouvelles œuvres de ses membres, et la réunion sera, au point de vue moderne, beaucoup plus complète que celle-ci. On aura Cazin et ses mélancoliques paysages ; Mme Madelaine Lemaire et ses fleurs chatoyantes ; Clairin, Benjamin Constant et leurs sujets orientaux, beaucoup d'autres encore, et l'on ne peut douter d'un retour de faveur du public vers ce procédé primesautier et gracieux.

Très en faveur au XVIIIe siècle, très prisé des belles dames de l'é-

poque de la Régence et du beau temps de Mme de Pompadour, dont il flattait les piquants minois et idéalisait la beauté, traité, d'ailleurs, par des maîtres qui ne seront pas surpassés, le pastel était tombé depuis dans un discrédit profond et semblait n'avoir trouvé de refuge qu'au fond des pensionnats de jeunes filles. Toutefois, le dessin mêlé de crayons de couleur ne fut jamais abandonné par les maîtres modernes. Decamps l'employait volontiers pour rehausser ses dessins; Delacroix appréciait aussi la fraîcheur et la rapidité de ce mode d'information, notant au pastel, dans nombre de ses études, les tons et les nuances, en les complétant souvent d'indications manuscrites. Nos grands paysagistes, Théodore Rousseau, Diaz, Marilhat, Troyon, ont aimé souvent à traduire leurs sensations le crayon de couleur à la main. Mais c'est Millet, dans d'admirables pages, qui a tiré le parti le plus heureux de ces notes tendres ou sévères, et cela avec une simplicité de moyens qui n'enlève rien à l'impression profonde qu'elles produisent.

L'exposition actuelle comprend deux parties distinctes: la partie rétrospective, qui s'arrête à Prud'hon, et la partie moderne, qui commence avec Millet, dont on nous montre un choix d'œuvres. On se demande avec stupeur comment un artiste de cette valeur a pu un moment être méconnu. Que cet homme voyait grand! Quelle compréhension de la nature et quelle poésie!

Et cette poésie, le maître l'obtient et la communique avec les sujets les plus terre à terre : le *Semeur* et son geste d'une simplicité grandiose, s'enlevant sur le fond terne des labours et du ciel; le *Coucher de soleil*, la *Cour de ferme*, les *Corbeaux*, la *Neige*, et les saisissants effets d'hiver sur les plaines de Beauce, enfin cet étonnant *Vigneron* harassé, qui s'est assis un moment au soleil, et dont Bastien-Lepage a dû s'inspirer, autant de chefs-d'œuvre qui laissent une impression profonde et sont obtenus avec quelques pauvres coups de crayon noir mélangé de traits de pastel. Mais est-ce bien le pastel, dira-t-on, qu'emploie Millet? Eh! qu'importe le moyen devant la grandeur du résultat! D'ailleurs, nous laisserons à de plus habiles le soin de dire où finit le dessin et où commence le pastel.

Celui-ci fleurit, en revanche, avec toute sa franchise et sa délicatesse dans les œuvres de J. de Nittis. L'art du pastel a fait une grande perte le jour où l'artiste napolitain, devenu si français, a disparu. C'est le virtuose du genre, et nul mieux que lui n'a su mettre en œuvre toutes les ressources du procédé. D'une modernité raffinée, il a rendu les mille détails de la parure féminine aux divers moments


Gazette des Beaux-Arts

du jour, l'instant précis de la mode et les aperçus saisis sur le vif de l'existence parisienne, l'ondée printanière vue et sentie des tribunes de Longchamps [1], les braseros du pesage entourés de femmes élégantes, la foule grouillante de la piste, autant d'échappées de la vie mondaine d'une exquise justesse et traduites avec une vivacité dont on ne soupçonnait pas capable le pastel. La réunion de ces travaux de Nittis est d'autant plus intéressante qu'elle sera peut-être la dernière occasion offerte au public de juger d'ensemble l'œuvre du jeune maître regretté, un des artistes qui ont le plus fait, par leur exemple, pour pousser la jeune École française dans la représentation des scènes de la vie actuelle et dans l'étude du plein air, et cela avec un sentiment remarquablement juste de la couleur et de la vérité.

M. Émile Lévy a eu beaucoup de succès au dernier Salon avec ses habiles portraits. Il expose plusieurs des jolies femmes dont il excelle à rendre les carnations délicates. Pourquoi faut-il que la perfection même de l'exécution fasse hésiter sur le procédé dont il s'est servi? On croirait à des peintures à l'huile. Est-ce bien un compliment à lui faire? Un peu plus d'abandon et de coups de crayon à la Chardin pour animer la suavité de son exécution, et le rôle du pastel nous semblerait mieux compris par lui.

Ce n'est pas le même reproche que l'on adressera à M. Béraud dont la *Rieuse*, pleine de promesses pour les expositions futures, semble avoir été crayonnée par un disciple de Franz Hals, non plus qu'au pastel de M. Jacquet, sorte de pastiche du XVIIIe siècle, qui témoigne de beaucoup d'aptitude et d'un peu de hâte; mais l'auteur voudra sans doute, l'an prochain, nous donner quelque chose de plus terminé. J'aime peu les tons maladifs des têtes de femme de M. Besnard, et préfère son portrait du reporter *Johnston* très ferme et très vivant. Quant à M. Tissot, qui conserve encore dans ses dernières œuvres faites en France l'impression d'un long séjour en Angleterre et laisse percer l'influence que l'École anglaise a exercée sur lui, il expose, tant à la galerie Sedelmeyer que rue de Sèze, des peintures très finement observées et d'un aspect original. Sa manière large et franche de comprendre et de traiter le pastel se montre surtout dans la *Nourrice* aux longs rubans, portant son baby blanc et rose qui sourit. C'est une note neuve, un parfum d'outre-Manche qui ne manque pas de saveur. Si celui-ci peint le high-life, M. Raffaelli

1. Voy. la gravure de la *Tribune des courses*, publiée dans la *Gazette des beaux-arts*, numéro du 1er décembre 1884.

s'est fait, en revanche, le peintre attitré des boulevards excentriques et des faubourgs perdus. Son modèle de prédilection, c'est le prolétaire, au pastel comme à l'aquarelle et à l'huile ; seulement il ne le consulte sans doute pas sur le choix du moyen qui, chez lui, est sommaire et original; c'est le dernier *cri* de l'art moderne, et non des moins perçants.

Parmi les paysagistes, distinguons surtout M. Duez, un des meilleurs représentants de la jeune école, qui s'est fait une spécialité d'un coin de Normandie dont il comprend et rend si délicatement l'aspect changeant et mouvementé : le ton verdâtre de la mer houleuse à l'embouchure de la Seine, les brumes du soir et les verts coteaux normands. Pastels fins imprégnés de poésie.

Quelques autres artistes figurent encore à l'exposition, mais attendons celle de l'an prochain pour avoir l'expression complète de ce dont nos pastellistes sont capables et pouvoir les juger dans leur ensemble, et voyons ce qu'ont produit leurs prédécesseurs. Un remarquable choix de leurs œuvres fait en ce moment la joie des yeux, dans son éclat légèrement amorti.

Ce serait une erreur de croire que l'on doit à la Rosalba, nous ne dirons pas l'introduction, mais la vulgarisation en France du portrait au pastel. C'est bien elle, pourtant, par ses agréables ouvrages et sa manière de le comprendre, qui l'a fait goûter de la société de la Régence; mais depuis longtemps la France possédait des pastellistes de premier mérite. Qu'étaient-ils donc, ces illustres dessinateurs du XVI[e] siècle sinon des pastellistes? Daniel Dumonstier, *le plus excellent crayonneur de l'Europe*, suivant l'expression d'un contemporain, dans ses effigies d'un contour si pur, dans ses portraits si lumineux, n'a-t-il pas fait œuvre de pastelliste en arrêtant les traits de toute la noblesse du temps de Henri IV et de Louis XIII? Lagneau, dans ses rudes mais vigoureux dessins aux modèles pris dans la petite bourgeoisie, nous enseigne également l'art d'unir la pierre noire aux crayons de couleur. Puis on arrive aux portraits que Robert Nanteuil exécutait *ad vivum*, avec une sûreté magistrale, pour les graver ensuite avec la fermeté et l'intensité de vie que l'on sait. Le roi, Colbert, Mazarin, Lamoignon, toute la cour défilèrent devant lui, et l'on peut voir au Louvre, dans le portrait de Turenne, un bon spécimen de sa manière de comprendre le pastel.

Charles Lebrun ne dédaigna pas non plus de laisser un instant ses grands travaux décoratifs ou ses portraits d'apparat pour crayonner

d'une façon plus intime les têtes énergiques, sous leur lourde perruque, de ses contemporains. Le Louvre nous en montre quelques-uns magistralement traités. C'est lui qui a fait de son élève Vivien un véritable spécialiste de l'art dont nous nous occupons. Ce qu'on peut reprocher à ce dernier artiste, c'est d'avoir traité le pastel comme il aurait fait de la peinture à l'huile, en cherchant à en obtenir l'illusion; mais son dessin est ferme, d'une belle tournure. Le portrait d'homme de l'exposition donne bien l'idée de sa manière. Vivien peignit en pied ses personnages, revêtus de cuirasses, de draperies, d'accessoires, avec une rare conscience. Rien qu'au Salon de 1704, il exposa dix-huit de ces grands pastels qui mirent le comble à sa réputation, bien qu'il n'eût pas la largeur du faire de son maître. Le portrait du sculpteur Girardon, que l'on peut voir au Louvre, fait grand honneur à l'artiste; c'est également par le même procédé qu'il exécuta celui de Fénelon, tant de fois reproduit par la gravure, et celui de Samuel Bernard, un des chefs-d'œuvre de l'art du pastelliste [1]. « Il s'est, dit Mariette, rendu recommandable par ses beaux pastels. Il ne les a pas traités comme la Rosalba; mais il leur a su donner beaucoup de force, et généralement ses portraits sont beaucoup mieux dessinés que ceux de cette habile fille. »

On en était encore au genre pompeux du grand siècle, bien que Largillière eût cherché dans ses peintures comme dans ses pastels à trouver la grâce, que Watteau humanisât la beauté dans de merveilleuses sanguines, quand la Rosalba, gardant comme un vague reflet du Corrège dans le velouté de sa touche, fit en 1720 son apparition sur la scène parisienne.

On était alors en pleine Régence, au beau temps du système de Law. Rosalba Carriera, précédée d'une grande réputation, quittait Venise dans l'épanouissement de son talent et descendait rue de Richelieu. Le financier Pierre Crozat, qui la réclamait depuis longtemps, lui offrait une hospitalité princière dans son hôtel, rempli jusqu'aux combles de merveilles artistiques. On ne pouvait mieux choisir pour être présenté à tout ce que Paris comptait alors d'amateurs et de connaisseurs. Ce fut un engouement, une fureur d'avoir quelque chose d'elle. L'abbé Vianelli, son panégyriste, assure qu'elle aurait eu cent mains et cent yeux qu'ils ne lui auraient pas suffi pour faire tous les travaux réclamés pendant son séjour. Elle exécuta plusieurs portraits du jeune Louis XV, alors âgé de dix ans, et dut

1. Au Musée de Rouen.

aussi le peindre en miniature, cadeau destiné à sa gouvernante, Mme de Ventadour.

Elle fit les portraits au pastel de ses amis les Crozat, ce qui était bien naturel; de la comtesse d'Évreux, née Crozat; des duchesses de Brissac, de Villeroi, de Richemond, de la marquise de la Vrillière, celle qui passe pour avoir *déniaisé* Louis XV, et de beaucoup d'autres grandes dames. Mme de Parabère et Mme de Prie ne pouvaient manquer d'obtenir d'elle leur portrait. Est-ce pendant que ces dames posaient que le Régent venait rendre visite à l'artiste et la regarder travailler?

La Rosalba fit aussi le portrait de son ami Law, dont elle put voir avec chagrin, pendant son séjour, la fortune s'effondrer. Et puis c'était aux artistes de s'empresser autour d'elle, Vivien, De Troy, Vleughels, Largillière, qu'elle voyait familièrement. Hyacinthe Rigaud l'estimait fort. Il aurait dit même, a-t-on prétendu, qu'il préférait une tête ébauchée par elle à une œuvre finie de tout autre peintre. Pure galanterie d'artiste à confrère. Watteau lui-même, peu de temps avant sa mort, lui demanda de faire son portrait. Il est vrai que c'était pour l'offrir à M. de Jullienne, des Gobelins.

Et pourtant, le *Corrège féminin*, ainsi qu'on l'avait surnommée, avait un dessin sommaire et indécis, pour ne pas dire incorrect! Mais il ne faut pas être injuste. La Rosalba savait donner un éclat nacré au teint de ses modèles; elle avait le secret des gris argentins et des contours moelleux. A défaut des musées de Venise et de Dresde, où se retrouve la majeure partie de ses œuvres, on peut voir au salon de la rue de Sèze, ainsi qu'au Louvre, quelques-unes de ses plus agréables productions; on peut étudier là, dans leurs tons un peu passés et dans leur grâce maniérée, les beautés du temps de la Régence, un bouquet posé en pouf sur des cheveux courts et frisés. Ces ouvrages, où l'on respire comme un vague parfum de décadence italienne, font encore assez bonne figure à côté des maîtres du genre, à cause de leur réelle distinction; mais ce qui leur manquera toujours, c'est un dessin solide et du naturel.

L'Académie royale de peinture se montra fort galante et n'en jugea pas ainsi. Les Coypel, qui lui avaient aussi fait cortège, lui en facilitèrent l'entrée. Charles Coypel, tout jeune encore, fit les démarches, et Antoine Coypel, son père, la présenta à l'Académie, le 9 novembre 1720, jour où elle fut agréée sans ballottage et à l'unanimité, sur le vu du portrait du roi.

C'était un homme d'esprit que Charles Coypel, et un charmant artiste, grand faiseur de petits vers et de comédies. L'auteur de la

suite des Aventures de Don Quichotte, bien connue par les gravures et les tapisseries qui en reproduisent les différentes scènes, aimait à peindre au pastel ses amis et sa famille. Un cadre de l'exposition actuelle, dans lequel il avait réuni les portraits de son père et de sa mère, nous le montre avec ses qualités et ses défauts, maniéré, d'une couleur médiocre, mais avec de l'expression dans les physionomies et un dessin correct dont l'élégance se révèle surtout dans les mains.

Le Génevois Liotard travaillait à peu près à la même époque. Il a deux pastels importants à la rue de Sèze, le portrait de Favart et celui de sa femme faisant de la musique. Très terminés, très faits, ils manquent de souplesse et de distinction; la couleur n'est pas heureuse; enfin ils justifient le jugement un peu sévère de Mariette, disant qu'à Paris on trouva ses pastels secs et faits avec peine, la couleur tirant presque toujours sur celle du pain d'épice, et ses têtes, à la ressemblance assez bien saisie, mais plutôt en charge, plates et sans rondeur.

Doit-on se servir du pastel en détachant chaque coup de crayon, et l'artiste doit-il atteindre l'effet voulu sans que les touches se mélangent? Ou bien, doit-il fondre son travail et l'estomper sans laisser voir les traits de crayon? Grave question, discutée de longue date et que La Tour a résolue, en se servant tour à tour des deux procédés. Chardin, l'excellent précurseur de l'École réaliste, n'a employé que le premier moyen, mais il l'a fait avec une sûreté et une indépendance parfaites en y apportant ses qualités de naturel et de sincérité. Tout le monde a présents à la mémoire son vivant portrait du Louvre, le nez orné de besicles, et celui de sa femme en cornette du matin, exécutés tous deux avec une liberté de facture que bien des pastellistes auraient dû imiter.

Le maître des maîtres du pastel, La Tour, par ses retouches continuelles a parfois affaibli ses admirables productions. Il avait, dit-on, deux manières, une pour le public, estompée, finie; l'autre pour les artistes, heurtée et vivement faite. Plusieurs de ses fameuses *préparations*, que le Musée de Saint-Quentin a envoyées, permettent de suivre le travail de l'artiste depuis les premiers coups de crayon jusqu'à l'achèvement parfait de son œuvre, et là comme dans ses ouvrages achevés il reste inimitable.

La mise en lumière d'œuvres très remarquables de Perronneau a pourtant, sinon fait pâlir la renommée du maître de Saint-Quentin, du moins nécessité un nouvel examen des qualités respectives des

deux grands virtuoses du pastel au XVIIIe siècle. Malgré l'étonnante vivacité d'exécution de son rival et sa grande habileté à traiter les étoffes, La Tour reste en réalité au premier rang.

Ce qui le tiendra toujours hors de pair, c'est l'observation sagace et philosophique de la physionomie humaine, l'étude profonde des passions des gens qui posaient devant lui, de leurs appétits, de leurs vertus quelquefois, et plus souvent de leurs vices.

Ah! c'est un terrible déshabilleur de conscience que ce pastelliste, et ce qu'il disait de lui était parfaitement exact : « Mes modèles « croient que je ne saisis que les traits de leurs visages; mais je des- « cends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout « entiers. » Nous trompons-nous? Mais qu'on regarde la tête si vivante du peintre Parrocel, n'est-on pas en présence d'une nature bonne, mais profondément sensuelle et matérielle? Ne sera-t-on pas frappé par le caractère hargneux du portrait de Bachery, par la défiance et l'avarice peintes sur le visage de l'oculiste Demours, « tête hideuse », disait Diderot, et de la malice sans méchanceté qui éclate dans l'agréable image de Mme de Graffigny. Nous ne connaissons pas par le menu l'existence de Mlle Sallé, chantée par Voltaire, mais nous serions profondément étonné d'apprendre, après avoir vu son portrait par La Tour, qu'elle ne fût pas une bonne et aimable personne. Peut-être même a-t-il donné, à la danseuse de l'Opéra, par trop les apparences d'une honnête douairière. Ce portrait fut exposé au Salon de 1742 sous le titre : *Mlle Sallé habillée comme elle est chez elle*, et le *Mercure* remarque, en effet, son attitude aussi simple que décente et la robe couleur de rose de la plus *sublime* simplicité.

Les portraits de M. et de Mme de La Reynière, exposés par Mme Denain, sont de premier ordre, mais dans la manière très travaillée du maitre. On lit sur la charmante physionomie de cette femme de quarante ans l'orgueil, tempéré par la bonté, et beaucoup de fatuité dans celui de son mari, auquel il arriva nombre de mésaventures au sujet de ces peintures. La Tour, dont le caractère n'était pas facile, se fâcha de ce que le financier lui avait fait dire un jour qu'il ne pourrait venir poser, et peignit à sa place le valet qui était venu lui en donner la nouvelle. Ce fut bien autre chose pour le règlement. Le peintre exigeait dix mille livres, et, ennuyé que M. de La Reynière les lui laissât pour compte, lui envoya sommation par exploit d'avoir à prendre les portraits et à les payer. Il fallut que les peintres Silvestre et Restout, choisis comme experts, décidassent du prix, qui fut fixé à 4,800 livres.

On avait aussi par trop enivré La Tour d'éloges, et le succès inouï qu'il obtenait avait grisé cette nature vaniteuse. Ne disait-on pas couramment que la Nature devait être jalouse de ses ouvrages ; qu'il avait poussé l'art du pastel au point de dégoûter de la peinture?...

Mariette raconte une foule de traits qui font bien connaître l'homme; mais peut-être avait-il quelque dépit d'avoir longtemps posé pour son portrait, jeté au feu, faute d'avoir contenté son auteur. L'histoire de celui de Mme de Mondonville, qui figure à l'exposition, est des plus caractéristiques. Elle était la femme d'un musicien fort lié avec La Tour et prévint le peintre qu'elle ne pourrait y mettre plus de vingt-cinq louis. L'œuvre achevée, elle envoie la somme dans une boîte de dragées, qui lui est immédiatement retournée, sauf les dragées. Croyant à une galanterie, elle achète un plat d'argent, d'un prix supérieur, qu'on lui renvoie aussi. En même temps, elle apprend qu'elle est taxée à 1,200 livres, comme tout le monde, sans avoir égard à la sorte de contrat tacite qui semblait les lier.

Ses boutades, le plus souvent déplacées, lorsque le roi posait pour ses portraits, sont restées célèbres. Nous aimons pourtant assez, pour notre part, celle-ci, rapportée encore par Mariette, suffoqué de tant d'audace. Comme le roi parlait des nombreuses constructions qu'il était en train d'édifier : « Sire, dit La Tour, ce sont des vaisseaux qu'il faudrait à la France! » — Ma foi, les rois n'ont déjà pas tant d'occasions d'entendre la vérité!

Mais quels agréables portraits de ce prince il nous a laissés! Un Louis XV intime, le Louis XV de Mme de Pompadour. Rien de distingué comme ces quatre portraits de la famille royale qui donnent à la salle des pastels du Louvre comme un air de bonne compagnie suprême : le roi avec son beau regard, dans son habit *bleu de roi;* Marie Leckzinska, au modeste et doux sourire, caressée d'un modelé si délicat; le Dauphin, leur fils, aux traits un peu ronds, et sa femme, Marie-Josèphe de Saxe, merveilleusement vivante avec son air légèrement hautain.

Mais une œuvre les domine, par son importance et par la beauté du modèle, la virtuosité de l'exécution; c'est le célèbre portrait de Mme la marquise de Pompadour, en robe de satin blanc à ramages, un cahier de musique à la main. On s'exposerait à trop de redites en parlant de cette belle œuvre, d'un ton charmant, ornement du Salon de 1755, et qui fera la joie des amateurs tant que la fragilité du procédé permettra de l'admirer. Elle fut payée mille louis d'or par la

favorite, ce qui ne satisfit qu'à moitié La Tour, puisqu'il l'estimait le double.

Si le Louvre est riche en œuvres du grand pastelliste — et nous ne voulons pas le quitter sans signaler encore deux pastels étonnants d'énergie et de largeur dans le faire : celui du maréchal de Saxe et son propre portrait[1] — c'est pourtant au Musée de Saint-Quentin qu'il faut aller si l'on veut connaître le talent de l'artiste sous toutes ses faces. Par suite du legs que son frère Jean-François de La Tour fit de tous les tableaux garnissant l'atelier du peintre aux établissements hospitaliers de la ville de Saint-Quentin, celle-ci s'est trouvée, à la suite de péripéties inutiles à raconter, en possession d'une collection unique en son genre. On y étudie dans leurs différentes phases d'avancement ces préparations spéciales à La Tour, ces ébauches animées d'une vie intense où le masque seul apparaît, les cheveux à peine indiqués. Quant au costume, il n'en est pas question : c'est l'accessoire; mais les yeux existent, la bouche respire. Avec une grande libéralité, la ville a autorisé le transport à la rue de Sèze d'un choix d'œuvres qui donne la clef du génie de La Tour : il faut y admirer l'étude pour le portrait de Mme Rougeau; le masque absolument étonnant du capucin confesseur du peintre; le Parrocel dont nous avons parlé; l'importante et fine étude du peintre octogénaire Silvestre; enfin l'un des nombreux portraits qu'il a faits de son masque expressif à la Voltaire, dans lequel il s'est représenté debout, de trois quarts, et vêtu de bleu, celui-là même qui passe pour être une réponse à son portrait par Perronneau.

C'est à propos d'un pastel du Suédois Lundberg, dont nous connaissons au Louvre le *Natoire* et le *Boucher*, exécutés pour sa réception à l'Académie, que Diderot, ne trouvant rien de bon en fait de pastel, raconte dans son Salon de 1767 comment La Tour essaya de ruiner la réputation naissante de son rival. Il voulut, dit-il, que le public pût constater par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. Il proposa donc à Perronneau de le peindre; celui-ci s'y refusait par modestie et ne se laissa vaincre qu'à force d'instances; tandis que Perronneau y travaillait, La Tour exécutait le sien sans mot dire et s'arrangeait pour les faire exposer côte à côte. Le tour déplut à Diderot, qui, tout en le trouvant fin, ajouta qu'il fit voir la différence du maître et de l'écolier. Eh bien ! n'en déplaise à l'ombre du grand critique, puisque nous pouvons encore les comparer aujour-

1. Voy. la gravure publiée dans la précédente livraison de la *Gazette*.

d'hui, le portrait fait par Perronneau, malgré quelques demi-teintes verdâtres, peut soutenir hardiment la comparaison. Ce surtout noir qui, paraît-il, était un piège, est exécuté de main de maître, et vaut bien l'habit bleu de roi de l'autre; enfin l'animation et l'air sarcastique qu'il a donnés à la physionomie devaient être plus vrais que le visage calme et reposé dont La Tour s'est gratifié ce jour-là.

Il faut le dire bien haut, d'ailleurs, cette exposition est une sorte de révélation du talent de Perronneau. Jusqu'ici, cet artiste de grand mérite était resté peu connu, plutôt que méconnu. Et puis, de son temps, la gloire de son grand contemporain l'écrasait, l'éclipsait à Paris. Il en fut réduit à voyager, à se faire le commis-voyageur du portrait au pastel, portant son talent de ville en ville, et laissant tantôt à Orléans, tantôt à Lyon, Bordeaux, Abbeville ou Amsterdam, des preuves nombreuses de son habileté. Les deux magnifiques portraits de M. et de Mme Olivier, rapportés récemment de Marseille, peuvent soutenir la comparaison avec n'importe quelles œuvres pour leur exécution toute de verve et de libre facture. Ils nous forcent à comparer les deux maîtres que les hasards de cette exposition mettent en présence, et à leur trouver beaucoup plus de liberté dans la manière et d'esprit dans la touche que dans les œuvres voisines. La Tour reprenait souvent ses ouvrages, les retravaillait, les polissait, et souvent les gâtait. Les visages de Perronneau conservent toujours cette fleur, ce prime saut, cette fraîcheur, ce prisme où se joue la lumière, qui sont les précieux apanages du pastel. Si l'on passe aux vêtements, l'exécution de la robe à ramages et des dentelles de Mme Olivier, dont l'agréable pose accoudée fait valoir la main, laisse bien loin derrière elle l'ajustement sans accent de Mlle Sallé qui dissimule les siennes dans ses manches, avec une réserve par trop exagérée. Que l'on compare aussi le velours et la main de M. Olivier avec les accessoires du portrait de M. de la Reynière qui est voisin.

Ces portraits furent exposés par l'artiste au Salon de 1748, et bien accueillis par la critique. « Qui peut aussi, dans le genre de M. de La Tour, voler comme lui de merveilles en merveilles? Ce sera M. Perronneau, s'il veut continuer ainsi qu'il a commencé. »

Regardez encore ce portrait de jeune garçon, la perle d'une des plus belles collections parisiennes. Ce gamin au nez retroussé, vrai type de petit Parisien à la mine éveillée, est, dit-on, le fils du sculpteur Lemoine. L'artiste a-t-il enlevé avec assez d'esprit et de verve ses traits délicats! Le nez, le front, les mèches blondes, les

yeux bleus, tout cela vit. L'enfant va parler, il va rire, il existe. On retrouve la même facture spirituelle dans un remarquable portrait d'homme âgé, appartenant à M. Coquelin et dans celui de Lenormant du Coudray, que lui procura son ami le négociant-amateur d'Orléans, Desfriches. Perronneau écrivait à ce dernier d'intéressantes lettres qui nous mettent au courant de ses déplacements et de ses travaux. Mais nous ne voulons pas nous étendre davantage sur l'excellent artiste, sachant qu'un érudit termine en ce moment pour la *Gazette* un travail d'ensemble où pleine et entière justice lui sera rendue.

On s'étonnera de ne rencontrer, pas plus au Louvre qu'à la rue de Sèze, quelqu'une de ces délicieuses têtes de jeunes filles peintes au pastel par Boucher. C'est une lacune regrettable. Les meilleurs maîtres usaient, du reste, du procédé dans la seconde partie du siècle dernier, et il nous suffira de citer Fragonard qui s'y est essayé; Ducreux, un bon élève de La Tour, dont les portraits par lui-même sont très expressifs; Drouais; Alexis Loir, un inventeur de systèmes pour fixer le pastel sur le métal, qui s'est révélé bien sec dans le portrait de Pigalle. Les dames ne manquent pas dans cetteliste. Le pastel est un art qui leur plaît et où elles brillent. Nous avons vu de Mme Roslin, la femme du peintre suédois, un portrait de Dumont le Romain. Mme Guyard, née Labille des Vertus, est une de celles qui s'y sont fait une belle place par leur remarquable exécution. Les portraits des filles de Louis XV : Mme Adelaïde avec sa figure ingrate et maussade, et Mme Victoire à l'air de bonne bourgeoise, toutes deux reconnaissables à leurs hautes coiffures poudrées, font l'ornement de la salle du Louvre. Son meilleur morceau, qu'elle fit pour sa réception à l'Académie, est le portrait du sculpteur Pajou, très bien dessiné, très énergique, et sans aucune trace de mollesse dans le procédé. N'oublions pas celui si spirituellement fait du peintre Bachelier.

Quand elle se présenta à l'Académie, Mme Guyard avait pour concurrente Mme Lebrun, alors dans tout l'éclat de la jeunesse et du talent. L'Académie se montra galante en recevant ces deux dames, qui honoraient leur art.

Cette dernière a donné bien du charme au maniement du pastel, qu'elle employa étant toute jeune encore, sous la direction de son père, Louis Vigée, un pastelliste assez médiocre, mais capable, cependant, de lui donner d'utiles leçons. L'exposition actuelle nous fait voir de lui les portraits assez plats de Le Riche de la Poupelinière et de Mlle Dangeville, bien que, dans ses *Souvenirs,* Mme Lebrun dise que certains d'entre eux seraient dignes de La Tour. Elle ajoute que

son père lui donnait dans son enfance la permission de peindre au pastel et qu'il la laissait barbouiller toute la journée avec ses crayons. Que de charmants ouvrages elle a faits depuis, soit à l'huile, soit au pastel ! Le meilleur des portraits exposés est celui de ce jeune homme à la physionomie intelligente qu'elle a peint *à regard perdu* et dont l'éclat nacré rappelle la Rosalba.

Terminons, enfin, cette rapide et incomplète revue des pastellistes français par un mot pour Prud'hon, ce charmeur pour qui la peinture au pastel semble avoir été inventée. Ses poétiques dessins à deux tons noir et blanc, sur papier bleu, d'un modelé si personnel et d'une expression si profonde, peuvent à bon droit revendiquer une place parmi les pastels. D'ailleurs, il a fait de vrais portraits pastellés, et la poétique étude de femme du Louvre, dans sa morbidesse, semble détachée de quelque fresque du Corrège.

Notre jeune école de pastellistes, on le voit, ne manque pas d'ancêtres de qui se réclamer. Qu'elle médite et comprenne les œuvres brillantes ou solides qu'ils nous sont léguées. Elle ne manque ni d'esprit, ni d'observation, ni d'audace. Qu'elle fouille l'âme de ses modèles, comme le plus illustre d'entre eux; qu'elle ne craigne pas d'écraser ses crayons en hachures, à la manière d'un Chardin, et nous verrons refleurir les belles œuvres comme au temps des La Tour et des Perronneau.

BARON ROGER PORTALIS.



REVUE MUSICALE



La saison musicale touche à sa fin : les grands concerts de musique classique ont terminé leur carrière annuelle, et les concerts d'artistes se font de plus en plus rares. Encore quelques jours, et les pianos d'Erard et de Pleyel, qui ont subi le rude labeur de cet hiver, vont pouvoir goûter un repos bien mérité.

Au terme de la saison des concerts, nous ne pouvons jeter les yeux sur un de ces nobles instruments sans éprouver un réel sentiment de commisération; le piano à queue, juché sur son estrade, a, du reste, quelque chose de la mélancolie résignée du fauve qui attend son dompteur. Si imposantes que soient ses apparences de force et de santé, on sait que ses jours sont comptés; les pianistes de notre temps lui font la vie si dure! Je n'ai pas consulté les gens du métier, mais il me semble que l'existence d'un piano de concert doit être abrégée de moitié depuis que la musique a effectué la fameuse évolution dont le résultat le plus certain est de lui faire tourner le dos à la mélodie, et de la rapprocher du bruit, ce mélange confus de sons qui, au dire des voyageurs, constitue la musique des barbares.

Ces réflexions ne me sont pas personnelles; je les ai entendu faire par la plupart des auditeurs de M. Hans de Bulow, qui, dernièrement, prêtait son concours, dans la salle de la Société d'horticulture, à une des séances de la *Trompette*. Voici un nom qu'on n'est pas accoutumé de rencontrer dans les journaux, et pourtant le groupe musical qu'il désigne est bien connu des amateurs et des artistes; depuis bientôt trente ans, cette fantaisiste étiquette est attachée à une fondation excellente autant qu'originale, dont nous nous proposons de parler quelque jour. Tout ce que nous voulons dire, maintenant, c'est que les habitués de la *Trompette* constituent un public de choix devant qui l'on peut sans crainte produire les œuvres les plus sévères de l'art musical; depuis longtemps initié aux derniers quatuors de Beethoven, il en comprend les mâles beautés : c'est tout dire. L'exécution de la musique de chambre, qui est la base de ses programmes, est d'ailleurs confiée à des virtuoses de premier ordre, tels que Marsick, Delsart, Van Wœfelgehm et

Rémy, qui ont le talent de rendre lumineuses les parties obscures des hautes conceptions des maîtres.

Il y a cependant des limites au delà desquelles le public le plus clairvoyant refuse de s'engager; on l'a bien vu l'autre jour, à la *Trompette*. Quand il devient impossible de suivre la pensée du compositeur, quand les oreilles sont assourdies par des bruits incohérents, incessants, sans un repos, sans une oasis de mélodie pure pour reprendre haleine et remettre un peu d'ordre dans ses idées, il faut bien s'avouer vaincu et demander grâce. Or M. Hans de Bulow nous a imposé ce supplice pendant une heure entière en nous faisant entendre coup sur coup quatre morceaux de Brahms, choisis avec soin parmi les productions les moins compréhensibles de ce compositeur et les plus bruyantes. Nous voulons croire que l'éminent pianiste a voulu jouer à ses auditeurs un de ces bons tours qui lui sont familiers et qui ont beaucoup contribué à lui faire une réputation européenne. Quoi qu'il en soit, le résultat a dû lui causer une certaine surprise : il n'y a pas eu ombre de protestation; on a même applaudi au talent du virtuose, sans lui garder rancune du fâcheux emploi qu'il venait d'en faire. M. de Bulow, qui n'avait pas joué chez nous depuis 1865, racontera sans doute à Berlin que les Français sont bien changés; ce peuple réputé frivole, impatient et démonstratif, sait s'ennuyer avec autant de dignité que ses voisins les plus graves.

J'ignore quelle opinion M. Adalbert de Goldschmidt emportera de nous dans son pays, mais je doute qu'elle nous soit défavorable. C'est une rude soirée à passer que d'entendre les *Sept péchés capitaux* du compositeur viennois. Cependant il y avait foule au théâtre du Château-d'Eau les deux soirs où M. Lamoureux a donné cet ouvrage, et le public a tenu bon jusqu'à la dernière mesure, applaudissant aux bons endroits et écoutant avec sympathie les passages ardus qui s'y rencontrent à chaque instant. D'une façon générale on a trouvé l'œuvre monotone. Si différents que soient entre eux les sept péchés capitaux, la langue musicale n'est pas assez explicite pour donner à chacun une expression tranchée comme le feraient la peinture et la littérature. Les musiciens n'acceptent pas cette vérité, nous le savons, mais ce n'en est pas moins la vérité. Je défie le plus avisé d'entre eux de distinguer, sans le secours des paroles ou d'un programme, dans la partition de M. de Goldschmidt, l'Envie de la Colère, l'Orgueil de l'Avarice, la Luxure de la Gourmandise ou de la Paresse. Depuis qu'on nous a appris à révérer et admirer comme une marche funèbre ce qui, dans la pensée de Beethoven, était une danse de paysans, nous sommes devenu sceptique; les programmes des musiciens nous laissent froid; nous passons rapidement sur leurs prétentions philosophiques, littéraires ou historiques, pour aller droit à leur musique et voir s'ils y ont mis quelque chose qui nous touche, à savoir de la force, du sentiment ou de la grâce. Ce sont là des modalités d'expression un peu vagues, il est vrai; mais elles n'en conservent pas moins leur prix à nos yeux, et nous les tenons pour d'autant plus précieuses que les adeptes de l'esthétique nouvelle en sont moins prodigues que ne l'étaient leurs devanciers.

Le poème choisi par M. de Goldschmidt est justement célèbre en Allemagne; il a été écrit par M. Robert Hamerling, qui passe avec raison

pour un des plus grands écrivains actuels de l'Autriche; ce n'en était pas moins un détestable sujet à traiter en musique parce que, nous le répétons, il condamnait le musicien à des redites sans fin; la situation restant toujours la même, le compositeur a été forcé de se rabattre sur des nuances de sentiment que son art est impuissant à exprimer; de là cette monotonie apparente que nous avons déjà signalée. Ces réserves faites, il faut reconnaître en M. de Goldschmidt un musicien de grand talent, et, comme il est jeune, on peut s'attendre à le voir prendre une place importante parmi les compositeurs modernes. On lui a reproché de s'inspirer beaucoup trop de Wagner; la vérité est que, si certaines analogies de facture sont évidentes, les pensées de M. de Goldschmidt sont bien à lui; elles ne doivent rien à personne. J'ajouterai que, parfois, ces pensées ont un caractère d'élévation tel qu'il est impossible de méconnaître un artiste de grande race; original, cela va sans dire, puisque l'originalité est la marque infaillible des élus, des artistes qui semblent appelés à avoir plus que du talent.

Les *Sept péchés capitaux* ont été aussi bien interprétés qu'il est possible, si l'on tient compte de la complexité de la partition : le temps a manqué, évidemment, pour la mettre au point, ainsi que l'eût désiré le compositeur. Les répétitions ne suffisent pas; ce sont les représentations qui assoient une œuvre de cette nature sur une base définitive et permettent de mettre dans son vrai jour toutes les qualités qu'elle peut avoir. Combien n'a-t-il pas fallu de représentations publiques avant d'obtenir une exécution satisfaisante de la *Damnation de Faust* de Berlioz?

Au Cirque d'hiver, on a entendu des morceaux de musique de divers caractères écrits par M. Gounod pour *Jeanne d'Arc*, drame en vers de M. Jules Barbier, qui a été joué et chanté, il y a quelques années, au théâtre de la Gaîté. Certaines pages ont fait une grande sensation; elles sont fort belles. On sait, du reste, que l'auteur de *Faust* n'est pas seulement le maître gracieux et sentimental dont la musique a fait le tour du monde; la nature de son esprit empreint de mysticisme le porte aux conceptions d'un ordre plus élevé; il a un remarquable sentiment de l'art religieux et, le savoir aidant, il produit souvent des impressions d'une réelle grandeur. La musique de *Jeanne d'Arc* est le digne pendant de celle de *Gallia* et de l'oratorio de *Rédemption* que l'on va réentendre sous peu de jours, dans un concert de bienfaisance.

Nous ne nous étendrons pas sur les auditions récentes de la *Cléopâtre* de M. Alphonse Duvernoy, au théâtre du Châtelet, et des fragments de *Sapho* de M L. Lacombe, au Conservatoire. Ce sont à coup sûr des productions estimables, sagement pensées, bien écrites, mais nous ne leur devons que les égards dus à d'excellents morceaux d'école, dont il serait présomptueux de tirer l'horoscope de ceux qui les ont faits; on risquerait fort de se tromper dans un sens comme dans l'autre. Nous avons cependant remarqué dans la scène lyrique de M. Duvernoy une certaine flamme qui nous semble de bon augure pour l'avenir de ce jeune compositeur. Puisse-t-il l'attiser avec soin et prendre garde à ne pas la laisser éteindre par le flot grandissant des harmonies abracadabrantes et des sonorités stupéfiantes qui ont envahi la musique contemporaine!

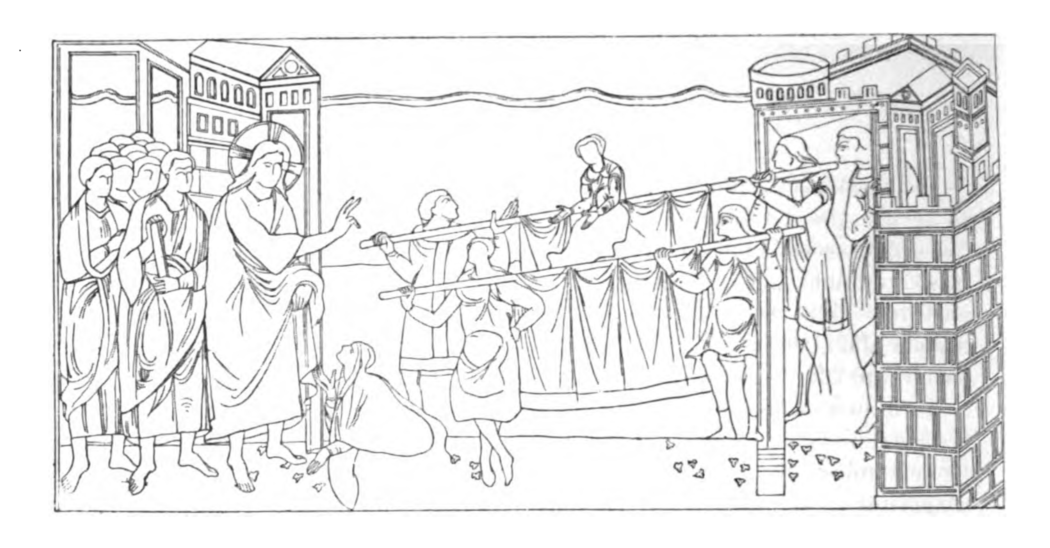
Le deuxième centenaire de la naissance de J.-S. Bach a été célébré, le 21 avril, par un magnifique concert que donnait, au Conservatoire, la Concordia, société chorale d'amateurs. En outre des sociétaires, composés de gens du monde, pour la plupart excellents musiciens et groupés autour d'artistes d'un véritable talent tels que Mmes Fuchs et Lalo, on y a entendu MM. Delsart, Taffanel, Guilmant, Diémer et Rémy. L'orchestre était conduit par M. Widor.

Au milieu du concert, M. Gounod est venu diriger en personne le célèbre *Prélude* dont il a fait la transcription que l'on sait pour la plus grande joie des personnes qui n'aiment pas la musique de Bach. Que dirait l'immortel compositeur, cet homme de génie extraordinaire, qui créa de toutes pièces l'encyclopédie d'un art dont il est l'un des primitifs, s'il pouvait entendreson *Prélude* avec l'accoutrement mondain dont la main pieuse de M. Gounod l'a revêtu? Imagine-t-on le *David* de Michel-Ange travesti en Jardinier Galant? La « Méditation » de M. Gounod n'en a pas moins ravi l'auditoire; elle était interprétée avec une justesse et un goût exquis par le violon de M. Rémy. M. Widor jouait au piano les arpèges du *Prélude*, c'est-à-dire le *Prélude* lui-même, l'œuvre-mère, que les chœurs, les parties d'orgue et d'orchestre surajoutés par M. Gounod sont venus diluer et affadir au goût moderne, qui ne serait probablement pas celui de Bach.

Il a été établi par l'accueil fait aux autres parties du programme que les grandioses beautés de la musique du vieux maître n'ont pas besoin d'être commentées et annotées pour être comprises; il suffit de les mettre en lumière par une exécution savante, irréprochable : c'est là que gît la difficulté. Est-il dans l'art une pensée plus haute, plus émouvante que cette mélodie de la suite pour orchestre en *si mineur*, transcrite pour violoncelle avec accompagnement du quatuor de cordes? Magistralement interprétée par M. Delsart, elle a fait comme toujours une impression profonde. La *Cantate* et le *Magnificat*, exécutés intégralement et de la manière la plus satisfaisante par les chœurs et les solistes de la Concordia, renferment des pages admirables. Dans la *Cantate*, la voix fraîche et le talent distingué de Mme Fuchs ont fait valoir le délicieux air de soprano : *Jésus vient dans mon cœur;* puis on a applaudi le duo d'alto et ténor, avec son merveilleux dialogue de hautbois et de violon, chanté dans un style excellent par Mme Lalo et M. Gandubert dont la voix délicate était cependant un peu écrasée par le contralto sonore de sa partenaire. Le fameux choral, celui que Meyerbeer a emprunté à Bach pour l'intercaler dans les *Huguenots*, a été bissé. Le *Magnificat*, œuvre superbe d'un bout à l'autre, demanderait un examen approfondi; on n'en connaissait guère, jusqu'à présent, que le duo de ténor et alto : *Et misericordia;* l'ensemble est digne de ce fragment célèbre.

La première audition de la *Cantate* et du *Magnificat* a mis en goût les sociétaires de la Concordia et leurs auditeurs; il est présumable qu'elle sera suivie de plusieurs autres; nous nous proposons de consacrer à ces chefs-d'œuvre une étude plus respectueuse de leur valeur.

ALFRED DE LOSTALOT.



PEINTURES MURALES

DU Xᵉ ET DU XIᵉ SIÈCLE

A L'ANCIENNE ABBAYE DE REICHENAU

(ILE DU LAC DE CONSTANCE)



Nous extrayons d'une importante étude publiée dans la *Deutsche Rundschau* par M. le Dr Kraus, de Fribourg en Brisgau, quelques sommaires indications sur des peintures murales récemment découvertes à l'église Saint-Georges d'Oberzell dans l'île de Reichenau; on appréciera aisément quel intérêt vraiment exceptionnel elles présentent au point de vue de l'histoire de l'art.

L'extrême rareté d'ouvrages monumentaux que l'on puisse faire remonter jusque vers l'an mille n'est pas à beaucoup près le seul mérite de la décoration d'Oberzell. A l'attrait de curiosité elle joint une valeur historique capitale. Elle a sa place marquée dans la série artistique qui commence aux premiers siècles chrétiens, se développe à l'époque romano-byzantine et conduit à l'épanouissement de l'art ogival. Les peintures de Reichenau forment un lien entre des documents isolés et, en les comparant aux peintures des catacombes, aux mosaïques, aux manuscrits, aux ivoires, aux émaux carolingiens, on obtient un résultat total. On acquiert une vue d'ensemble sur la période de transition pendant laquelle la tradition antique, par sa double lignée orientale et occidentale, s'est transmise en se transformant.

Un des tableaux d'Oberzell, le *Jugement dernier*, parle d'une manière plus frappante que les autres à l'imagination et à la pensée. En voyant le génie esthétique élaborer pendant cinq siècles et plus une même donnée et s'abreuver à

la même source sans l'épuiser, on se demande si, avec notre préjugé moderne de prétendue originalité, c'est-à-dire de sujets de composition purement individuels, personnels et sans cesse renouvelés, notre art arrivera à susciter des émotions collectives profondes et durables, comme fit l'art de nos devanciers.

La décoration monumentale de l'église Saint-Georges comprend deux séries indépendantes. A l'intérieur de la grande nef, une frise qui vient à peine d'être dépouillée du badigeon qui la recouvrait et, sur un mur extérieur, une peinture connue depuis longtemps : le *Jugement dernier* et la *Crucifixion*.

L'église Saint-Georges d'Oberzell appartenait à une célèbre abbaye de bénédictins fondée au VIII[e] siècle dans l'île de Reichenau, située sur cette partie du lac de Constance nommée *Untersee*. A cette époque, les populations alemanes et souabes qui occupaient ces régions étaient encore païennes et barbares. Elles eurent pour premier apôtre Pirminius, le missionnaire fondateur du couvent de Reichenau. Le couvent ne tarda pas à devenir un centre religieux considérable. Sa situation insulaire lui procura une sécurité relative et, après avoir échappé à la destruction totale pendant les invasions hongroises, il prospéra sous la protection des empereurs de la maison de Saxe. Il eut une école renommée de moines artistes. Le célèbre évangéliaire de Trèves a été enluminé vers 795 par deux moines de Reichenau et, au commencement du XI[e] siècle, c'est encore à des moines de Reichenau qu'avait recours l'abbé de Saint-Gall pour orner de peintures son église.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'ensemble des monuments élevés par les bénédictins de Reichenau. Bornons-nous à l'église d'Oberzell où se voient nos peintures. Cette église fut fondée en 888 par l'abbé Hatto III, nommé peu après archevêque de Mayence. Quand le pape Formose eut fait don au nouveau sanctuaire d'une relique de saint Georges, la « chapelle d'Hatto » prit le nom du saint et l'a toujours gardé. L'abbé Witigowo, de 985 à 997, déploya une extrême activité dans les travaux d'architecture. Une partie de l'église Saint-Georges date sans doute de ce temps. Elle a subi de fâcheux remaniements modernes; néanmoins la partie orientale de la construction première d'Hatto III (fin du IX[e] siècle) subsiste; ce sont : le chœur, la crypte, la croisée et les bras de la croix. Cette église n'avait qu'une nef. La nef actuelle, triple et voûtée en plein cintre, fut construite un siècle environ après l'autre. Divers détails d'architecture, et notamment des chapiteaux de style byzantin, nous reportent, en effet, à la fin du X[e] siècle, ou au plus près au commencement du XI[e]. L'église se termine du côté de l'occident par une seconde abside opposée à l'abside orientale, celle du chœur. Cette singularité, qui nous paraît propre à l'Allemagne, s'observe dans plusieurs églises du moyen âge d'outre-Rhin, et entre autres à Bamberg. A l'extérieur de l'abside occidentale, et en partie masqué par un portail, se voit le tableau du *Jugement dernier*.

Les peintures intérieures de la nef centrale, dont nous allons donner une simple et brève énumération, sont un peu antérieures au *Jugement*. Jusqu'à ce jour, il n'existait pas d'autre reproduction de ces ouvrages qu'une esquisse coloriée par Adler (Berlin, 1870); mais le gouvernement badois a fait entreprendre une grande publication maintenant achevée qui comprend des dessins de tous les tableaux d'Oberzell.

C'est au prêtre administrateur de Saint-Georges qu'appartient l'honneur d'avoir rendu la frise peinte au monde de la science et de l'art. Le curé entrevit des figures dans les parties où le badigeon était écaillé, et il s'appliqua lui-même, avec autant de soin que de patience, à continuer de détacher l'enduit; il reconnut



d'abord une *Résurrection de Lazare*. Alors il signala l'événement à des personnes compétentes. On procéda méthodiquement au travail de dégagement et on acheva de mettre à nu la paroi sud de la nef centrale en 1880, et en 1881 le côté nord.

On ne pouvait manquer d'élever des doutes sur la haute ancienneté des tableaux; un certain motif de décoration parut suspect et difficilement admissible antérieurement au XIIe siècle. M. Kraus réfute l'objection, en fournissant des exemples d'ornements analogues et mêmes identiques sur des monuments du IXe, du Xe et du commencement du XIe siècle. Il cite le retable en or du Musée de Cluny qui fut donné par l'empereur Henri II à la cathédrale de Bâle, et qui est contemporain de nos peintures et de la même école. La paléographie apporte aussi son témoignage. Les inscriptions de l'église d'Oberzell sont en lettres capitales romaines du style employé en Allemagne sur les bords du Rhin au Xe et au XIe siècle, et n'ont aucune trace de la tendance à arrondir l'écriture selon le style du XIIe siècle.

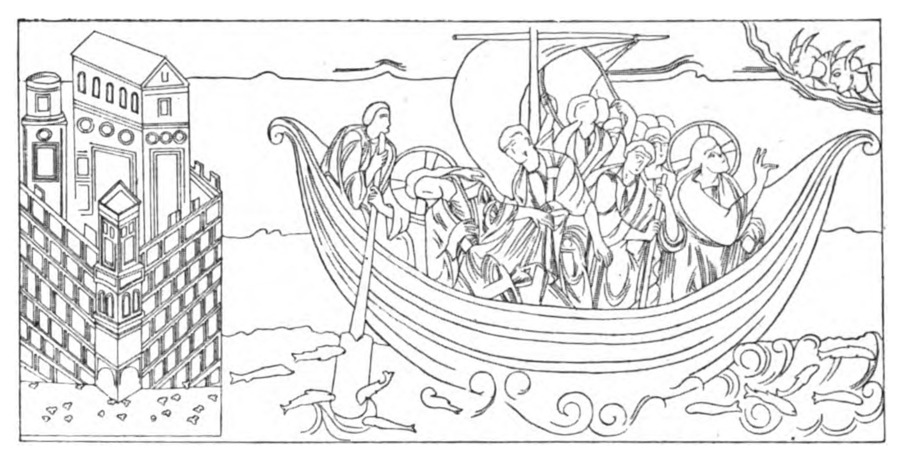
L'exécution des tableaux de la nef n'est pas sans différer de celle du tableau extérieur de l'abside. Mais notre auteur juge la différence suffisamment expliquée par la dimension autre des figures. Celles du *Jugement*, beaucoup plus petites, ont exigé un travail plus délicat et plus achevé. Ni les unes ni les autres ne sont des fresques, mais bien des tableaux « alla tempera » avec une matière telle que le jaune d'œuf pour lier la masse colorante.

L'intérieur entier de l'église Saint-Georges a dû être décoré d'images. Au chœur, on retrouve parmi des traces peu visibles une figure agenouillée, ainsi que des fragments d'une inscription en lettres du Xe et du XIe siècle qui courait tout autour du chœur. Les chapiteaux des colonnes portent des vestiges de polychromie.

Le champ des tableaux de la nef centrale forme une frise bordée en haut et en bas par un cordon horizontal de larges méandres, et chacune des quatre compositions qui occupent un côté est en outre séparée des autres dans le sens vertical par un motif d'ornement riche et varié. La partie pleine entre les arcades au-dessous de la frise contient des médaillons ronds où sont peints en buste des prophètes tonsurés et nimbés tenant des livres. Il ne reste que quatre des douze médaillons primitifs. Entre les fenêtres il y avait aussi douze apôtres en pied, dont on ne voit plus que quatre qui sont sur le mur du nord. Saint André s'y reconnait à sa croix.

Malheureusement pour l'effet esthétique des peintures, le badigeon, mis en 1846, et dont elles n'ont pu être qu'imparfaitement dépouillées, n'est que la moindre des atteintes qu'elles ont subies. Au XIVe et au XVe siècle, elles furent retouchées, des inscriptions furent renouvelées; un tableau, le *Fils de la veuve de Naïm*, fut entièrement refait. Puis, au XIIIe siècle, on s'est avisé de rafraîchir les fonds au moyen de couleurs qui ne s'harmonisent point avec les figures. Bien que dans le nettoyage qui vient de faire reparaître ces œuvres on n'ait eu garde de chercher à retrouver les couleurs primitives, on reconnaît quelques tons locaux de l'origine; un fond de brun rouge et le bleu du ciel qui garde une grande intensité. Le système général de coloration est clair; les chairs tournent au jaune plutôt qu'à l'olivâtre de la peinture byzantine. Les sujets représentés sont huit miracles du Christ, quatre sur chacun des deux murs de la nef centrale. Au-dessous des compositions, un ruban porte (ou plutôt portait, car il n'en reste que des fragments) en lettres blanches sur fond rouge l'explication du miracle. Au mur du sud : la *Résurrection de Lazare;* la *Résurrection de la fille de Jaïre,* avec la *Guérison*

de l'hémorrhoïsse traitée comme une scène secondaire du même sujet; puis la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, la *Guérison du lépreux*. Au mur du nord, en commençant par l'extrémité ouest : le *Démon chassé*, la *Guérison de l'homme hydropique*, la *Tempête apaisée* et la *Guérison de l'aveugle-né*. D'après M. Kraus, le choix des compositions, le mode de traitement et les types appartiennent à l'art chrétien latin et occidental et non proprement à l'École byzantine. L'ensemble des huit motifs forme un cycle que les sources écrites nous donnent comme un système très fréquemment adopté en Occident pour la décoration des églises depuis le IVe et le Ve siècle, et surtout pendant l'époque carolingienne. Les types rappellent



LA TEMPÊTE APAISÉE.
(Peinture murale d'Oberzell.)

généralement ceux des sarcophages du IVe et du Ve siècle, ceux des ivoires sculptés et des illustrations de manuscrits carolingiens, et ils diffèrent essentiellement des types romans et gothiques qui apparaissent à partir du XIe siècle. La *Résurrection de Lazare*, si fréquemment représentée dans les catacombes, sur les sarcophages et dans les mosaïques latines, offre d'autre part une ressemblance à signaler avec un émail attribué aux Grecs et publié par le P. Cahier. La *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* est rare dans l'art chrétien primitif. La *Guérison de l'hydropique* rappelle le même sujet dans un manuscrit de Cambridge qu'on dit avoir été envoyé par le pape Grégoire le Grand en 601 à saint Austin.

La *Tempête* figure deux scènes du même récit; le même manquement à l'unité se retrouve dans le tableau de la *Fille de Jaïre*, et l'on sait que cette habitude, qui est l'enfance de la composition en peinture, s'est prolongée jusqu'à Memling. Le *Manuel du peintre du mont Athos*, publié par Didron, donne la manière de disposer les personnages, ou, si l'on veut, la recette pour arranger le sujet de Jésus apaisant les flots; il est intéressant d'observer que le peintre de Reichenau a suivi trait pour trait les prescriptions du manuel. Exactement selon le texte dudit manuel, il montre d'un côté du mât un premier moment du fait miraculeux. Jésus est endormi et ses disciples effrayés l'éveillent. De l'autre côté du mât, Jésus, debout à l'avant, étend la main et commande aux flots. Il parle aux vents personnifiés en deux figures placées au-dessus d'un nuage. Sur la rive, on voit le

castellum d'où s'éloigne la barque; dans la mer nagent des poissons. Quant à la barque, elle se rapprocherait davantage des types antérieurs, y compris ceux des catacombes, que des barques du XI[e] siècle. La guérison de l'aveugle est ici traitée d'une façon presque identique à un ivoire du IX[e] siècle conservé à Salerne. Ces quelques rapprochements suffisent pour laisser entrevoir combien est précieuse la trouvaille artistique de Reichenau.

Quelques mots encore des peintures extérieures de l'abside occidentale, le *Jugement dernier* et la *Crucifixion*.

Depuis qu'Adler a relevé un croquis de cette peinture en 1859, elle s'est encore sensiblement détériorée. Dès lors les chairs étaient noircies par suite de l'altération chimique des couleurs. Bien que la date de ce tableau reste incertaine, on ne peut le considérer comme de beaucoup postérieur à l'an mille. Comme la frise intérieure, il porte les caractères de l'art occidental plus que de l'École byzantine. Le Christ n'a plus la longue tunique, il a pour tout vêtement une ceinture; le saint Jean au pied de la croix fait le même geste que sur l'ivoire de Salerne, geste consacré que l'on retrouve en maint autre exemple.

Le Jugement dernier, qui prendra une place si prépondérante dans le catholicisme; qui est, en effet, selon sa doctrine, le dernier acte, le dénouement de la vie collective de l'humanité, et qui contient, au point de vue de l'image, tout l'ensemble du panthéon chrétien, la synthèse dramatisée de la théologie, le Jugement, disons-nous, n'apparaît pas dès les débuts de l'art chrétien. De même que la *Divine comédie* du Dante est le couronnement, le chef-d'œuvre final préparé par d'innombrables prédications continuées plusieurs siècles, de même la création gigantesque de Michel-Ange est la manifestation suprême née d'une série d'antécédents, d'ébauches peintes et sculptées, recommencées sans cesse et toujours perfectionnées. M. Kraus remarque incidemment que l'iconographie du Jugement dernier n'est point encore faite. On considérait comme la plus ancienne représentation monumentale du sujet celle de Saint-Angelo in Formis, près Capoue; l'antériorité est rendue désormais au tableau d'Oberzell.

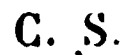
Quant à l'idée d'un jugement final de la vie individuelle qui a, sans doute, préoccupé les hommes dès les temps les plus reculés puisque l'Égypte l'exprime à l'aurore de l'histoire, cette idée, en tant que figurée dans l'art chrétien, est très lente à se dégager.

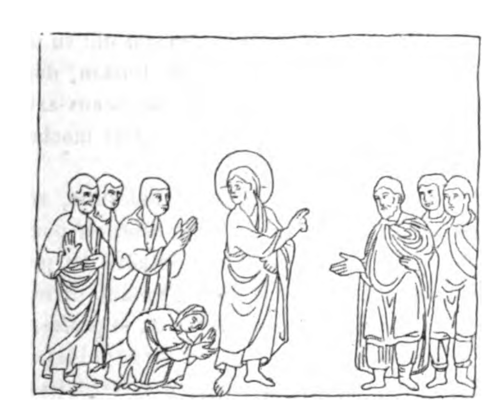
On conçoit que l'Église primitive, l'Église persécutée des catacombes ne recherchât point le spectacle des supplices infernaux. Les néophytes, les confesseurs et les martyrs avaient besoin d'images fortifiantes et consolatrices. Un Christ, tel que celui de la chapelle Sixtine, semant l'épouvante de son geste foudroyant, n'eût point répondu à leurs aspirations. Ils attendaient du Fils de Dieu la récompense et non la menace et le châtiment. Le Christ-juge, selon l'art primitif, est encore l'Agonothète païen, le juge du combat; mais du combat spirituel. Sur les mosaïques et les miniatures au IV[e], au VI[e], et jusqu'au VII[e] siècle, Jésus donne au saint la couronne et la palme de l'athlète vainqueur. Le Jugement a un peu plus tard une autre forme symbolique : la séparation des boucs et des brebis. Sur la mosaïque murale de Saint-Apollinare-Nuovo, à Ravenne, laquelle date probablement de Théodoric, le Christ assis sur un tertre de verdure étend la main droite vers trois agneaux qui s'approchent à son appel. A sa gauche, trois béliers noirs et, des deux côtés du Seigneur, deux chérubins nimbés et ailés.

La phase symbolique de la représentation du Jugement est abandonnée dès longtemps lorsque le peintre de Reichenau s'essaye à montrer le drame tel qu'il en prévoit la réalisation à la fin des temps. Son tableau se divise en trois registres ou étages. Au plus bas les morts sortant de terre; dans la région moyenne les anges sonnant de la trompette et au sommet le Christ dans l'auréole oblongue, ayant à ses côtés Marie et un ange qui porte la croix. Au-dessous de l'image du Christ-juge, une arcade plein cintre forme niche et contient un Christ sur la croix entre Marie et Jean avec le Soleil et la Lune personnifiés.

Pour apprécier le chemin parcouru de l'an mille au XVIe siècle, observe notre auteur, il suffirait de contempler successivement la pauvre petite peinture de Reichenau et la chapelle Sixtine. Certes il ne s'agit point de comparaison au point de vue du beau. Mais au point de vue du sentiment chrétien, qui doit comprendre le pardon avec la justice, le moine inconnu est davantage dans le vrai de la doctrine que le sublime maître de la Renaissance. La logique de l'art, l'unité d'effet, devait nécessairement amener à la longue le Jugement à n'être qu'une scène de désespoir, de terreur et d'implacable vengeance; les horribles lueurs de l'enfer sont humainement inconciliables avec toute image sympathique et doivent en effacer la trace; mais la foi en l'éternel amour, créateur de l'éternel châtiment, selon la formule de Dante, fut une croyance générale. Cette foi pouvait donc au XIe siècle inspirer une vision du jugement final où le salut et la merci fussent naïvement exprimés en même temps que la condamnation sans appel.

Les œuvres imparfaites antérieures aux beaux siècles de l'art peuvent à bon droit, sinon pour leur beauté absolue, du moins par leur âge, par leur caractère d'inspiration spontanée et par plus d'un genre d'intérêt, nous faire ressentir la vénération. Ce sentiment, qui est une émotion esthétique de l'ordre le plus élevé et que notre époque éprouve, heureusement, de plus en plus, contribuera puissamment, dans un prochain avenir, à la préservation des vieux monuments. Il est bien tard pour quelques-uns. L'église de Reichenau, par exemple, appelle des réparations urgentes, et sa décoration pittoresque est fatalement liée au sort de la construction. Faisons des vœux pour que les travaux indispensables soient, comme il y a lieu de l'espérer, dirigés selon l'esprit de conservation et ne dégénèrent jamais en *restauration*.


C. S.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE



On a récemment exposé au public, dans les salons de la *Fine Arts Society*, un tableau autour duquel il s'est fait depuis longtemps un certain bruit. C'est une toile d'assez grandes dimensions intitulée le *Triomphe des Innocents*, par W. Holman Hunt. M. Hunt fut, il y a quelque trente ans, un des membres fondateurs de la *Fraternité pré-raphaëlite*, si vivement attaquée à cette époque, et si passionnément défendue par le célèbre écrivain Ruskin, dans son pamphet *Préraphaëlitism*. Les autres membres principaux étaient : W. E. Millais et Dante Gabriel Rossetti, qui tous les deux subirent dans la suite une entière métamorphose de style. Seul M. Holman Hunt est resté fidèle à ses principes et, aujourd'hui, il nous montre une œuvre qui en est le produit logique et que ses admirateurs considèrent comme son chef-d'œuvre. Chose curieuse, M. Ruskin, qui protégea avec tant d'enthousiasme les premiers pas de l'artiste, lui prête encore aujourd'hui son appui resté puissant; car malgré les excentricités, les contradictions, les paradoxes auxquels il s'est livré dans ces derniers temps, son influence est encore vivante en Angleterre, où l'opinion publique constitue en inamovibles ceux qui ont su une fois conquérir, à force de talent, une position prépondérante. M. Ruskin, dans un discours prononcé récemment à Oxford, où il tient la chaire des beaux-arts, a prétendu reconnaître dans ce même *Triomphe des Innocents*, — alors inachevé, — l'œuvre capitale de l'art religieux de l'époque actuelle.

Le peintre nous montre un paysage de la Palestine, rendu avec beaucoup d'exactitude, qu'illumine un beau clair de lune, assez vif pour nous permettre de bien distinguer les personnages et même les lointains. Au premier plan s'avance la sainte Vierge, assise sur un âne et portant l'Enfant divin, et devant elle chemine saint Joseph portant sur son dos les outils de sa profession. Tout ceci, c'est-à-dire la partie réelle du sujet, est teinté par la lumière blafarde de la lune et des étoiles, que le peintre a rendue avec des tons trop verdâtres et trop peu transparents. Entourant le groupe divin, et divisée elle-même en trois groupes séparés, on voit la foule des Innocents martyrisés par ordre d'Hérode, illuminés par une lueur

surnaturelle qui paraît émaner de leurs propres corps. Le premier groupe des petits immortels devance les voyageurs et fait voir l'extase et l'orgueil du martyre; celui du milieu, enlacé et enguirlandé de fleurs, exécute une danse mystique autour des personnages sacrés; puis, planant dans les airs, est un dernier groupe, les Innocents qui, à peine réveillés à la vie nouvelle, n'ont pas encore secoué l'agonie du trépas, et en portent encore les stigmates. Sous les pieds des martyrs coule un ruisseau phosphorescent, d'où montent des bulles, entre les reflets étranges desquelles on aperçoit vaguement des scènes ayant rapport à l'avènement du Messie. Ces groupes des Innocents, justement admirés par Ruskin, sont l'attrait et la partie la mieux réussie du tableau : dans leur danse rythmée, dans la variété de leurs expressions et de leurs attitudes, ils rappellent les anges dansants de Donatello, sculptés sur la chaire de Prato. Celui des petits saints qui secouent lentement les douleurs terrestres, pour se réveiller à l'immortalité, est une belle et originale inspiration. Cependant, quoiqu'on ne puisse refuser à cette composition l'admiration que mérite un effort convaincu, une conception personnelle, il est difficile de lui conserver le titre d'œuvre religieuse proprement dite : c'est plutôt une fantaisie, brodée sur un thème religieux. D'un autre côté, le peintre a rendu sa tâche plus ardue par le réalisme absolu, — la modernité même, — qu'il s'est efforcé d'atteindre dans toute une partie du tableau. Le paysage, fidèlement copié sur ceux de la Palestine actuelle; le type de la Vierge, — une femme trop mûre et d'un type oriental prononcé, — et le saint Joseph, dont l'accoutrement de charpentier est trop en évidence, tout cela rend le contraste entre la vision et la réalité trop tranché et trop choquant. Ajoutons que les petits martyrs sont, comme exécution, la partie la plus solide du tableau, étant bel et bien en chair et en os, musculeux, et même un peu herculéens, qu'ils sont de plus très en évidence à cause de la lumière vive qui les éclaire, et l'on comprendra facilement que les disparates du sujet soient assez marquées. Ce tableau n'est pas du premier venu, et, avec tous ses défauts apparents, qui sont bien les défauts propres à l'école à laquelle appartient M. Holman Hunt, — et dont il est trop fier pour avoir jamais voulu s'en corriger, — c'est une toile qui mérite d'être étudiée avec une grande attention. Mais si c'est là, comme prétend le célèbre critique, le produit suprême de l'art religieux de l'époque, il faut convenir que l'époque est, sous ce rapport, plus à plaindre même que nous ne le croyions.

Une petite exposition d'un intérêt et d'un charme tout particuliers est celle des dessins à l'aquarelle de Frederich Walker, ce jeune peintre décédé, il y a quelque dix ans, qui promettait de devenir une des gloires de l'école anglaise, et le fondateur d'un style nouveau pour nous. Sans imiter absolument Jean-François Millet ni Jules Breton, il puisait à la même source vive de la nature vue dans son aspect le plus noble et le plus vrai. Sans avoir la tragique puissance ni la largeur de style du premier, il avait eu cependant ce rare mérite de chercher dans l'humanité de notre temps quelques-uns des principes du beau qui se révèlent dans les œuvres de la Grèce. Seulement, le jeune peintre, qui lors de sa mort prématurée n'avait pas encore atteint l'apogée de son talent, ne possédait pas encore au même degré que Millet l'art d'évoquer la nature, — et rien que la nature — dans ses créations les plus nobles et les plus typiques. Walker avait le défaut, dont il se serait sans doute corrigé, de trop laisser paraître dans ses œuvres les

études qu'il avait faites des marbres du Parthénon. Le côté expressif de son talent est cependant bien à lui, et bien de son pays. Walker partageait avec George Mason la gloire d'avoir su rajeunir un instant l'École anglaise en lui indiquant une voie nouvelle. Il a laissé de nombreux imitateurs de ses procédés; mais, jusqu'à présent, aucun de ceux-ci ne s'est efforcé de puiser directement l'inspiration là où Walker l'a cherchée, c'est-à-dire aux sources vives de la nature même. Les jeunes, tout en se perfectionnant au point de vue technique, se sont plutôt lancés dans la voie fâcheuse de l'imitation sans conviction des écoles étrangères.

On a eu l'heureuse idée d'imprimer avec le catalogue le charmant essai de M. J. Comyns Carr sur Walker. Le critique bien connu a su indiquer avec une modération et un tact parfaits tout ce qu'il y a de rare et d'exquis dans le talent à peine épanoui du jeune peintre, tout en s'abstenant des enthousiasmes exagérés, et en sachant indiquer les côtés encore incomplets de sa personnalité. Parmi les perles de l'exposition, nous citerons le célèbre *Harbour of refuge*, où le peintre nous fait voir un hospice de campagne, refuge de personnes âgées des deux sexes. C'est une de ces pittoresques constructions anglaises du XVIIe siècle, teintée par les derniers rayons d'un soleil qui, en disparaissant, laisse derrière lui un ciel empourpré : nous sommes au mois de mai, et le carré de gazon qui occupe le centre du tableau est tapissé de fleurs, que fauche un jeune et vigoureux garçon; à droite, on voit un couple d'une vérité bien émouvante, une toute vieille femme vêtue de noir qui descend lentement les marches du perron, appuyée sur le bras d'une belle et forte jeune fille aux cheveux roux; celle-ci, tout en marchant, détourne la tête et rêve, vaguement émue par les senteurs du printemps[1]. Au milieu, sur un banc près d'un cadran solaire, on voit un groupe de vieux retraités : calmes et heureux, ils dorment, ils lisent, ou rêvent aux temps écoulés. L'œuvre est profondément humaine, moderne et personnelle. Dans ce même genre, l'exposition nous montre des œuvres non moins remarquables, comme l'étude à l'huile sur papier pour son tableau : le *Labour*, ou comme le Marlow Ferry : *Un bac sur la Tamise.*

Dans d'autres tableaux, le peintre nous montre jusqu'à quel point il fut doué de cette qualité propre au génie anglais, l'*humour*. La toile intitulée : *Un amateur*, nous représente un cocher en manches de chemise, portant un gilet jaune, rayé, qui, debout dans un plant de choux, est sur le point d'en couper un; nous le voyons, ses ciseaux à la main, pesant le pour et le contre, dans un moment d'indécision où tout son être paraît absorbé par le parti à prendre. Le peintre a su, avec une rare délicatesse, éviter dans ce petit chef-d'œuvre l'écueil si dangereux de la caricature. Les *Parques*, une aquarelle faite pour illustrer un livre de miss Thackeray, la fille du célèbre romancier, qui fut lui-même un des premiers protecteurs de Walker, nous montre trois vieilles dames anglaises, raides et sévères, qui écoutent la confession d'une jeune fille debout devant elles : celle-ci paraît plaider aussi ardemment qu'inutilement sa cause. Une seule des Parques est sur le point de fléchir, mais on pressent que la Destinée restera impitoyable.

Il est à regretter que la National Gallery n'ait pas daigné, jusqu'à présent, acquérir le moindre échantillon de la main du jeune peintre regretté. A présent, une telle acquisition est devenue à peu près impossible, car toutes les œuvres marquantes de Walker sont jalousement gardées par les amateurs anglais.

1. Voy. dans la *Gazette* de 1878 l'article sur les Aquarelles à l'Exposition universelle.

En examinant, chez Christie, ce amas énorme de médiocrités qui s'appelle la collection Bohn, j'ai cru faire une petite découverte d'un certain intérêt. Parmi les tableaux était un panneau qui figurait dans le catalogue sous la rubrique singulière : *Eau-forte sur panneau par A. Dürer* — 1500. Ce n'est, cependant, autre chose qu'une peinture à l'huile sur panneau, dont le sujet, des plus étranges, est une gravure de Dürer — la célèbre *Vierge au singe*, fixée par une grosse épingle et par quatre gouttes de cire rouge à un fond peint, imitant le bois de sapin et reproduisant jusqu'aux grains et aux fentes du bois : dans le coin de gauche, en haut, est un fragment de calendrier imprimé sur parchemin en caractères rouges et noirs; sur le fond de bois, une mouche s'est posée. Le tout est d'un fini et d'une précision extraordinaires; chaque trait de burin est rendu par le pinceau avec une fidélité assez complète pour excuser l'étrange méprise du catalogue. J'avais vu il y a peu de temps, à Augsbourg, la célèbre nature morte de Jacopo de Barbari (décrite par M. Paul Mantz dans son étude sur le Musée d'Augsbourg[1] et par M. Charles Ephrussi dans sa brochure sur le célèbre graveur)[1], et j'ai été immédiatement frappé par l'analogie des deux panneaux. Dans tous les deux le même fini précieux, la même recherche de la difficulté vaincue, le même fond de bois, peint en trompe-l'œil, la même épingle, et jusqu'à la même mouche. De plus, il m'a semblé, en comparant le tableau et la gravure de Dürer, que le peintre avait donné à la tête de la Vierge une expression plus douce, plus mélancolique, que celle de l'original, et que cette expression rappelait le style propre à Barbari. Il est vrai que la signature manque au panneau de la collection Bohn, mais cette omission serait peut-être motivée par le fait que le peintre dut copier sur la gravure le monogramme de Dürer, et qu'il ne voulut peut-être pas encombrer son petit panneau de signatures. L'œuvre est plutôt, dira-t-on, une curiosité qu'un tableau; mais, si elle est de la main de Barbari, c'est une preuve additionnelle, d'un certain intérêt, des relations qui existèrent entre lui et Dürer, et de l'influence qu'ils ont dû exercer mutuellement l'un sur l'autre. Le panneau a été acquis par M. Thibaudeau. Il convient cependant de dire qu'un antiquaire de Londres prétend posséder deux panneaux analogues — l'un imitant un portrait gravé de *Luther* et l'autre le *Melanchton* de Dürer. S'il était prouvé que ces peintures que je n'ai pu parvenir à voir, malgré tous mes efforts, étaient de la même main que celle de la collection Bohn, mon hypothèse serait renversée, car Barbari était mort en 1516, c'est-à-dire au moins dix ans avant que le *Melanchton* fût gravé, et à une époque où Luther n'était pas encore en évidence. Quoi qu'il en soit, cette petite enquête mériterait d'être poursuivie.

Les expositions se multiplient à Londres. Plusieurs sont d'un intérêt très réel, et mériteraient un examen détaillé que je ne puis leur consacrer ici.

Disons d'abord quelques mots d'une ravissante petite exposition qui a été faite au profit d'une œuvre de charité, dans le bel hôtel de la marquise de Downshire, et qui n'a été visible, malheureusement, que pendant une semaine. Elle contenait d'abord une série des plus intéressantes de miniatures à partir de l'époque de Holbein jusqu'aux premières années du XIX[e] siècle : on y remarquait surtout une partie de la célèbre collection des ducs de Buccleugh. Très

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, deuxième période, t. XVI, p. 489.



remarquable était aussi la suite sans rivale de sept vases, couleur lie de vin, en porcelaine de Chelsea, peints par Sprémont en 1762, c'est-à-dire au plus beau moment de la fabrication. A cette série faisait pendant une collection non moins célèbre de vases et d'objets en vieux Sèvres, à fond vert, de la plus belle époque, appartenant à M. E. C. Baring. Au même appartenait une remarquable série de pièces en vieille argenterie de provenance anglaise, entre lesquelles brillaient surtout deux grands bols en grès brun, délicieusement montés en argent et portant la date 1579, et un grand hanap en argent de la main du célèbre orfèvre Heriot, datant des premières années du XVIIe siècle. A lord Elcho appartenaient deux merveilleuses plaques en argent repoussé, ciselé, et doré en partie, appartenant à la fin du XVe ou au commencement du XVIe siècle, et rappelant le style des œuvres de Riccio de Padoue.

Le *Burlington Fine Arts Club*, dont les expositions ont toujours un but déterminé, vient de réunir une très belle collection d'objets de tous genres ayant trait aux arts persan et arabe, et brillant surtout par la série très complète des faïences de Perse, de Damas, du Caire, de Rhodes, et d'Anatolie. Nous avons des faïences de Damas et de Rhodes pour le moins aussi belles dans la collection Henderson au British-Museum et au South-Kensington, et au Musée de Munich on voit une collection de tapis persans infiniment plus précieuse : mais telle qu'elle est, la réunion du Burlington est bien intéressante et mettra les savants et les connaisseurs à même de faire un pas en avant dans la chronologie et la classification des arts de cette famille. Les collections de sir Frederich Leighton, de M. Godman, de M. Drury-Fortnum, et de bien d'autres encore, ont donné leurs plus beaux spécimens. Pour compléter d'une manière absolument satisfaisante le groupe des faïences, il n'aurait fallu qu'un choix plus complet de celles auxquelles on a provisoirement donné la désignation de *siculo-arabes*, et quelques échantillons choisis parmi les faïences moresques et hispano-moresques à émail stannifère. Ce dernier groupe manque entièrement à l'exposition, et c'est dommage, car certains carreaux et certaines pièces exceptionnelles de provenance persane, recouvertes d'un émail opaque, montrent des analogies importantes avec les premières faïences fabriquées en Espagne. Mais il est un point sur lequel l'exposition se montre tout à fait insuffisante, c'est dans la catégorie des ouvrages en métal. Les magnifiques produits de l'art arabe aux XIVe et XVe siècles y font complètement défaut : c'est encore dans la collection Henderson, dans une salle récemment arrangée au British-Museum, qu'on les retrouve en grand nombre et d'une qualité exceptionnelle.

Je vous annonce en terminant que la National Gallery vient d'exposer dans les salles publiques la *Madone Ansidei* de Raphaël et le *Charles Ier* de Van Dyck, achetés par la nation au duc de Marlborough ; et ces deux toiles y brillent, chacune dans son genre, d'un éclat sans pareil. Leur acquisition, quoi qu'aient pu dire quelques esprits chagrins, fait, en somme, grand honneur à ceux qui en ont eu la courageuse initiative.

CLAUDE PHILLIPS.

BIBLIOGRAPHIE

LES FIGURINES ANTIQUES DE TERRE CUITE

DU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. LÉON HEUZEY, MEMBRE DE L'INSTITUT

Gravées par Achille Jacquet. Paris, Vᵉ A. Morel et Cie, 1883, 1 vol. petit in-fº de IV et 30 pages.



Il y a dix ans que la *Gazette des beaux-arts* (2ᵉ p. t. XI, année 1875) faisait connaître au public, et peut-être aux amateurs ainsi qu'aux savants, par la plume autorisée de M. O. Rayet qui avait assisté à leur découverte cinq ans auparavant, les figurines de Tanagra, récemment acquises par le Musée du Louvre. Depuis ce temps, ces figurines ont fait leur chemin dans le monde et, s'il n'est personne qui ne les connaisse et ne les admire, il n'est aussi musée, collection ou cabinet qui n'en possède un spécimen.

Mais c'est exclusivement par leur côté artiste qu'on les apprécie, aussi néglige-t-on trop celles qui doivent intéresser à un autre titre. Un musée est tenu à plus d'éclectisme. Il a un rôle d'éducateur à remplir, et le Louvre, brisant le cadre un peu étroit qu'on voudrait parfois lui donner en ne lui permettant d'exposer que des chefs-d'œuvre, glissant d'ailleurs sur la pente relativement moderne de l'archéologie et du document, a eu raison d'admettre tout ce que les coroplastes de l'antiquité ont façonné avec l'argile autour du bassin de la Méditerranée et même plus loin. De la réunion et de la comparaison de tant de petites figures d'aspects si divers et de caractères si différents, les savants ont su tirer des aperçus qu'ils n'eussent pu demander aux marbres, beaucoup moins abondants. C'est précisément afin de mettre sous les yeux du public les éléments de ce travail de comparaison que M. Léon Heuzey a fait reproduire les plus importantes des *Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*. Ce livre est comme le complément du

Catalogue de ces terres cuites, dont le premier volume, publié en 1882, ne contient que les figurines orientales et des îles asiatiques. Les autres viendront bientôt.

Dans ce Catalogue, comme dans la description des planches de l'ouvrage qui en est un luxueux appendice, M. Léon Heuzey s'est proposé de classer les fabriques par pays ; leurs produits par dates ou par périodes ; d'indiquer les influences des fabriques les unes sur les autres ; la place de leurs produits dans l'histoire de l'art ; enfin les rapports des sujets représentés avec les croyances et les mœurs. Aussi, au milieu de planches consacrées aux figurines de telle ou telle région, d'autres sont intercalées qui permettent d'éclaircir les origines en rapprochant entre elles des pièces qui bien que provenant de centres différents présentent de grandes analogies de style et d'aspect.



APHRODITE.

(Fabrication archaïque de Tanagra.)

Bien que l'Égypte soit la mère de tous les arts — car c'est elle qui les influence tous à leur origine, — ses figurines n'ont point trouvé place dans le recueil, par un respect peut-être exagéré pour leur constitution intrinsèque. Ce ne sont point, en effet, de simples terres cuites, parce qu'un vernis coloré recouvre leur surface. Mais ce sont elles, cependant, qui servent de point de départ tant par leur style, que l'on retrouve dans d'autres contrées, que par leur signification, encore bien que celle-ci ait été le plus souvent détournée de son sens primitif. Aussi, M. Léon Heuzey, s'il n'en a point fait reproduire les types les plus caractéristiques, a eu soin de les viser, lorsque l'occasion s'est présentée d'en publier des imitations plus ou moins inconscientes. De plus, il leur a consacré ailleurs une étude. C'est une lecture faite en 1882, dans la séance annuelle de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, *Sur les origines de l'industrie des terres cuites*, et publiée en une de ces plaquettes in-quarto, solennelles et incommodes, dont l'Institut et l'Administration ont conservé la tradition coûteuse. Les habitudes d'une société vivant à l'aise dans de grands appartements pouvaient la justifier ; mais elle est en contradiction avec les bibliothèques exiguës de nos étroits logements. Il serait temps d'en finir avec ce non-sens.

C'était un non-sens aussi, mais plus grave, que faisaient les coroplastes cypriotes, rhodiens ou grecs, lorsqu'ils transformaient les figurines en gaine d'Osiris en Vénus ; Isis portant sur ses genoux le petit Horus en une de ces déesses mères dont on retrouve si fréquemment l'image dans les tombeaux : Isis et Nephthys associées pour pleurer Osiris en Deméter et Coré, et Horus enfant tétant son pouce en le silencieux Harpocrate le doigt sur la bouche. Nous pouvons y ajouter l'épervier à tête humaine qui, symbolisant le souffle de la vie, est devenu la chantante sirène. Plus tard, l'iconographie chrétienne en a fait la colombe symbole du Saint-Esprit.

M. Léon Heuzey commence par l'Assyrie l'étude des figurines du Louvre. Le regretté Albert Dumont aurait voulu qu'il débutât par la Chaldée, ainsi qu'il le dit

dans le *Journal des savants*. Encore un incommode in-4° dont les rédacteurs tiennent plus à montrer ce qu'ils savent qu'à faire connaître l'ouvrage dont ils annoncent devoir parler.

Mais le reproche n'est peut-être pas mérité ; car, avant que les découvertes de M. de Sarzec fussent venues au Louvre, on ne connaissait que les figurines chaldéennes rapportées de Bagdad par M. Pacifique Delaporte, et ces dernières appartiennent à un art postérieur, voisin de celui de l'Assyrie. Or les planches du livre de M. Léon Heuzey étaient gravées et son texte imprimé. Dans ces matières encore obscures la trouvaille du lendemain détruit parfois les hypothèses de la veille.



FIGURE FUNÉRAIRE.
TYPE ÉGYPTIEN.
(Rhodes.)

D'après les figures rapportées de Tello par M. de Sarzec, nous connaîtrions des produits de l'art chaldéen remontant jusqu'au XII[e] siècle, tandis que l'histoire de l'art assyrien ne commencerait pour nous qu'au X[e], à Nimroud. Le premier aurait subi quatre périodes, suivant Albert Dumont. Commençant avec des figures élémentaires, ayant pour yeux des boulettes, il se serait développé sous l'influence de l'Égypte qu'il rappelle par la simplicité des attitudes et les grandes surfaces lisses, mais dont il s'éloigne par les proportions robustes et trapues du corps et de la tête, fortement construite. « La vérité du modelé, l'originalité du type, rond et plein, relevé par des traits d'une finesse exquise, sans analogie dans l'ancien art oriental », distingueraient les terres cuites de l'apogée de l'art chaldéen.

Pendant la dernière période, une exécution précieuse, s'attachant aux détails, le rapprocherait de l'art assyrien.

On connaît celui-ci, ses terres cuites reproduisant les types des grandes figures monumentales taillées dans le calcaire : dieux, héros ou démons, dont les images étaient enfermées dans des cachettes sous le sol des salles, afin d'en chasser les mauvais esprits.

L'art phénicien aurait subi trois influences successives : celle de l'Assyrie d'abord, surtout dans le nord de la Phénicie ; celle de l'Égypte plus tard, dans le sud, à Tyr et à Sidon, plus voisines de la terre des Pharaons, et plus fréquemment en communication avec elle par le commerce, et enfin celle de la Grèce pendant sa période d'archaïsme.

M. Léon Heuzey considère l'île de Rhodes comme le laboratoire où, la Grèce et le monde oriental se trouvant en contact, s'opéra l'action primitive du second sur les Hellènes, puis l'action en retour de ceux-ci sur les Phéniciens.

Rhodes, dès le VI[e] siècle, trafiqua avec l'Égypte et dut recevoir directement les produits de son industrie. Ce sont eux que l'on trouverait dans la nécropole de Camiros. Mais avec de petits objets en terre vernissée, on en tire aussi des « terres cuites d'un caractère tout nouveau, surtout dans la figure humaine. C'est un type hellénique très rude qui, tout en accusant l'action antérieure et toujours ambiante de l'Égypte et de l'Orient, s'écarte également, par son caractère original, du style

pseudo-égyptien et du style pseudo-assyrien, qui sont les deux termes de l'industrie phénicienne ».

De ce que plusieurs de ces statuettes archaïques se trouvent dans les tombeaux de la Phénicie septentrionale, M. Léon Heuzey est loin de conclure qu'elles appartiennent à l'art phénicien; car ce serait supprimer, dit-il, en même temps que l'art de Rhodes, l'archaïsme grec lui-même, dont on suit la naissance, les progrès et les développements en Grèce même, en Sicile, puis en Italie où il a l'art étrusque pour dérivé. Que les Phéniciens l'y aient pu transporter, on ne saurait le nier; mais on fait aussi observer que la navigation grecque, très active au VIe siècle, a dû en être aussi le plus puissant véhicule (L. Heuzey *Sur l'origine des terres cuites*, p. 17).

Cette façon de raisonner, qui doit avoir un nom grec dans le glossaire des rhéteurs et de la rhétorique, peut être souveraine à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, mais nous doutons qu'elle soit admise à l'Académie des sciences, sa voisine. Que de fois n'y a-t-on pas vu, en effet, un fait tout petit, plus petit que le fragment présumé grec trouvé en Phénicie, détruire tout l'échafaudage de théories depuis longtemps universellement admises. Nous ne nions pas que M. Léon Heuzey ait raison, nous croyons même qu'il a raison ; mais sa raison est toute de sentiment et n'est point basée, ici du moins, sur un ensemble de preuves résultant de dates et de faits précis.

Après avoir subi les mêmes influences que Rhodes, la grande île asiatique de Chypre, plus voisine de la Phénicie et plus longtemps probablement influencée par les courants contraires venus d'Orient et d'Occident, vit tout d'un coup son art se transformer. Une « coupure », suivant l'heureuse expression de M. Léon Heuzey, sépare les anciennes terres cuites locales de celles que livre la nécropole de l'ancienne Kittion, aujourd'hui Larnaca.

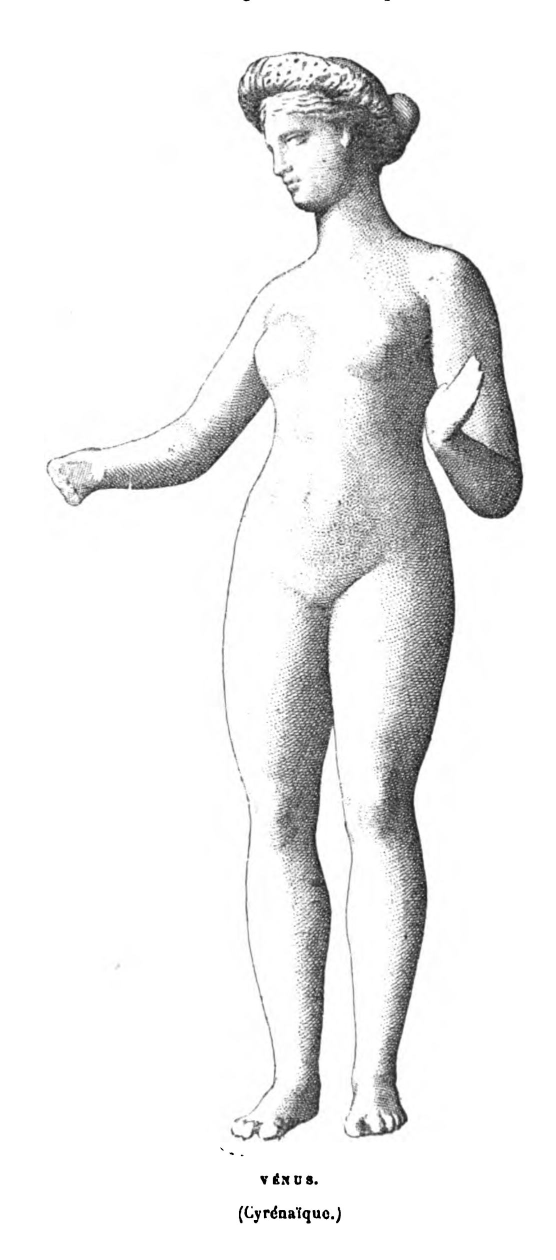
L'art grec dans ce qu'il a de plus parfait a façonné les modèles d'où sont sorties les figurines de Kittion, ainsi que le montre la tête de déesse mère placée au commencement de cet article, tête qui montre aussi, par le *polos* dont elle est coiffée, qu'une influence asiatique s'exerce sur l'art de cette île, qui, placée dans un pli du continent asiatique, confine au nord à l'Asie Mineure et vers l'est à la Syrie.

Par un brusque saut, et sans transition apparente, nous sommes transportés de Chypre au cœur de la Grèce, dans les plaines de la Béotie. Mais les premières figures que l'auteur nous y montre sont loin d'être celles que le nom de Tanagra évoque ordinairement dans la pensée.

En place des figures gracieuses que l'on s'attend à trouver, il nous présente tout d'abord des idoles qui, à peine façonnées, ont reçu de la peinture une explication nécessaire, et qui, dans leurs dimensions exiguës, sont un souvenir archaïque des anciennes planches découpées et peintes, les antiques ζόανα qui furent les formes secondaires des images de la divinité : idoles moins anciennes, en général, qu'elles ne paraissent, à en juger par la liberté des peintures qui les décorent, et qui durent persister dans l'imagerie populaire en même temps qu'un art plus raffiné et plus savant modelait des images qui sont le suprême de l'art et du goût. Mais ces grossières terres cuites, quelle qu'en soit l'époque, sont précieuses comme témoignage des commencements de l'art en Grèce et des influences qu'il subit en ses commencements eux-mêmes. Sur celle que nous empruntons au livre de M. Léon Heuzey on remarque, en effet, comme une réminiscence du *pschent* de certaines

figures égyptiennes dans la spirale qui fait saillie au-dessus de ce qui est une tête.

Peu à peu la figure se dégage de l'enveloppe que la tradition égyptienne impose aux coroplastes, dont elle favorise l'ignorance et, par des transitions que nous ne



VÉNUS.

(Cyrénaïque.)

pouvons qu'indiquer, ainsi que nous le faisons avec la figure de femme dont le type se retrouve en même temps à Rhodes et en Phénicie, on arrive insensiblement aux charmantes figurines nues ou drapées dont nous empruntons des exemples à la Cyrénaïque.

Au fond de la grande syrte aujourd'hui déserte qui s'étend de la régence de Tunis jusqu'à l'Égypte, les Grecs fondèrent Cyrène (631 ans avant notre ère), et y introduisirent vers le IVe siècle des coroplates dont l'art absolument semblable par ses manifestations à celui de Tanagra en reproduit les types successifs.

Les figurines de Corinthe ou d'Athènes tiennent peu de place, étant assez rares, dans le livre de M. Léon Heuzey; mais nous nous étonnons de n'y point trouver celles que Victor Langlois rapporta jadis de Tarse en Cilicie, et qui furent longtemps au Louvre les seuls spécimens de l'art charmant et familier dont le public s'est engoué lorsqu'il nous est venu de Tanagra, sans s'apercevoir que son enthousiasme retardait de quelques dizaines d'années. C'est en 1850, en effet, que les figurines de la Cyrénaïque, sœurs déchues, si l'on veut, de celles de Tanagra, sont entrées au Louvre, et en 1853 que nous avons commencé d'admirer les fragments que Victor Langlois avait envoyés d'Asie Mineure et qui, dans ce temps-là, étaient exposés sous le plafond de Ingres. L'auteur nous promet un supplément; espérons que les figurines que nous regrettons de ne point voir dans son livre y trouveront place.

Nous n'avons jusqu'ici insisté que sur le classement par régions et par époques adopté par M. Léon Heuzey, en laissant de côté les caractères physiques des terres dont sont faites les figurines qu'il décrit et analyse : caractères qu'il a bien soin d'indiquer et qui se rapportent au grain, à la finesse et à la couleur des terres, ainsi qu'aux pratiques employées pour les modeler.

Mais il est une autre question, également importante, qu'il est loin de négliger : c'est celle qui a trait au rapport de ces figurines avec les croyances et les mœurs des populations pour lesquelles on les a façonnées.

On connaît l'ancienne théorie de M. Léon Heuzey sur le caractère religieux des statuettes trouvées dans les tombeaux, et les contradictions qu'y apporta M. Olivier Rayet. Nous n'avons pas à entrer dans cette querelle entre nos éminents collaborateurs, querelle qui est d'autant plus épuisée que l'un des adversaires nous semble avoir quelque peu modifié ses opinions premières.

« L'opinion à laquelle je m'arrête, dit-il dans sa lecture *Sur les origines de l'industrie des terres cuites*, est beaucoup plus large que ne veulent bien le dire ceux qui ne la partagent pas ; il leur sera d'autant plus difficile d'y échapper, qu'elle embrasse leurs propres doctrines plus qu'elle ne les rejette.

« A l'époque la plus libre de l'art grec, les figurines déposées comme offrandes dans les tombeaux, pour lesquels on les fabriquait en si grand nombre, y continuent certainement la tradition des statuettes funéraires de la période précédente. Seulement, la main plus souple des modeleurs cherche maintenant, avant tout, à les parer des grâces de la vie. Aussi le caractère mythologique va-t-il s'y atténuant de plus en plus, mais sans disparaître tout à fait. A côté des types adoucis et encore reconnaissables des anciennes divinités protectrices, se forme un cortège d'êtres plus familiers, qui ne sont pas pour cela plus réels : nymphes et génies du monde souterrain qui tendent à se confondre avec les ombres mêmes dont il est peuplé, et portent les poétiques emblèmes du culte des morts et de la vie élyséenne, telle que se la figurait l'imagination populaire.

« Sans doute ces créations légères confinent d'assez près aux représentations purement humaines, pour que la limite soit facilement franchie. Cependant, l'inspiration générale et première d'où elles sont nées n'est pas du tout, comme

on le prétend, ce besoin de reproduire curieusement les accidents de la vie quotidienne qui fait ce que nous appelons les *sujets de genre*. Il y a là un cycle à part, original et charmant, qui répond aux croyances et aux rites funéraires des Grecs, à cet esprit d'euphémisme qui les portait à égayer la solitude du tombeau et à déguiser la laideur de la mort sous de riantes images. Suspendues entre le monde



FEMME DRAPÉE.

(Cyrénaïque.)

idéal et le monde réel, beaucoup de ces figures restent dans une indécision qui fait une partie de leur grâce. Plus que personne, je suis d'avis que ce sont choses fragiles et délicates, que la science ne doit pas toucher d'une main dure, de peur de les voir se briser entre ses doigts. »

M. Léon Heuzey renouvelle en d'autres termes, dans la préface de son livre, cette déclaration si nette : qu'il n'est point « un adepte de l'ancienne école symbolique, qui ne voyait partout, dans les mêmes images, que des divinités portant les emblèmes d'un dogme profond et mystérieux ».

Adoptant une « opinion moyenne » entre les symbolistes à outrance et les fantaisistes quand même, M. Léon Heuzey montre, dans presque toutes les figures qu'il publie et qu'il décrit, par quel côté elles se rattachent aux anciennes divinités des rites funéraires, soit que le modeleur l'ait voulu, soit que, subissant les influences latentes du milieu dans lequel il vivait, il ait donné à ses figures une signification traditionnelle dont il n'avait pas conscience. Le fil, parfois bien ténu, qui rattache les unes aux autres toutes ces figurines, souvent si dissemblables de style et d'aspect, et qui sert comme de lien entre toutes les descriptions du texte, donne à ce dernier une unité qu'il n'eût point eue sans cela. Les rapprochements peuvent être spécieux, mais leur ingéniosité même nous plaît, car elle a sa source dans une connaissance aussi profonde qu'étendue des anciens mythes, dont l'enchevêtrement effraie ceux qui veulent en avoir une connaissance même superficielle.

M. Léon Heuzey se disculpe d'avoir employé la gravure pour la reproduction des figurines du Louvre. Si on lui en a fait le reproche, ce ne saurait être dans un recueil comme la *Gazette des beaux-arts*, et, pour montrer qu'il a eu raison, il suffit de voir les reports typographiques des gravures de M. Achille Jacquet qui accompagnent ces lignes, et par lesquels nous avons cherché à montrer les phases successives de la représentation de la figure d'une femme debout depuis l'idole primitive sommaire jusqu'à ce que l'art a produit de plus parfait. Il est impossible, en effet, de conserver avec plus de scrupule le caractère des originaux, tout en sacrifiant les accidents, cassures et effritements que la photographie eût accusés avant tout au détriment de l'ensemble. Malgré l'engouement irréfléchi qui mêle les clichés photographiques à la typographie, un art où il n'y a que des pleins à un art où dominent les vides, nous trouvons que M. Léon Heuzey a eu raison d'être un homme de goût en demandant à M. Achille Jacquet de faire œuvre d'artiste pour présenter au public les figurines en terre cuite du Musée du Louvre.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS



LE SALON DE 1885

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

V.

Dans son atelier de Barbizon, ouvert sur la campagne, Jean-François Millet, grand lecteur d'Homère et de la Bible, avait accroché les moulages des métopes du Parthénon. Ce qu'il demandait à ces sublimes confidents de son travail et de son rêve, ce n'était pas le patron d'une forme absolue, d'un *idéal* révélé, type et but définitif de toutes les œuvres à venir, mais de profondes consultations

1. Voir la *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXI, p. 395.

sur une large et libre interprétation de la nature, hardiment simplifiée sous l'empire d'une idée maîtresse. Tous les chefs-d'œuvre authentiques sont, à ce point de vue, riches en révélations et resteront éternellement, pour les artistes avisés et sincères, des conseillers écoutés et féconds.

Je ne rencontre jamais une de ces trop nombreuses *académies* que nous envoie chaque année l'École néo-classique, sans penser à ces tête-à-tête de Millet avec le chef-d'œuvre de l'art grec. Il est à craindre, en effet, que nos professeurs n'aient pas très bien compris le rôle des Maîtres dans l'éducation artistique et que, avec les meilleures intentions du monde et les plus nobles visées, ils n'aient, dans une large mesure, contribué à tarir les sources de l'art qu'ils prétendaient préserver. Dans la très incomplète étude que nous avons faite des tendances de l'art moderne et du conflit des esthétiques rivales, nous avions négligé de parler de cette École néo-classique, qui tient encore tant de place au Salon. Quelques-unes des œuvres exposées et une polémique récente nous fournissent l'occasion de nous expliquer à ce sujet.

Un professeur, qui doit à son titre de membre de l'Institut une grande autorité dans l'École, M. Boulanger, vient justement de prendre publiquement la parole pour revendiquer les droits du haut enseignement, tel qu'il le conçoit. Dans une brochure, dont on a parlé, il signale *à ses élèves* [1] les dangers de cette « nouvelle esthétique, basée sur la vulgarité, proscrivant toute poésie, émanation de l'esprit bourgeois ». L'honorable académicien s'élève avec énergie contre les tendances modernes, dont le caractère « particulier » et « sans précédents dans l'histoire » serait de ne « s'appuyer que sur des négations », et il adjure ses disciples « d'être les prêtres du Beau, de ce Beau dont l'expression souveraine est le corps humain, la dernière et la plus parfaite des choses créées ». Quant aux doctrines hétérodoxes, il n'est pas loin de les traiter comme un délit.

En même temps qu'il publiait ce pathétique appel, M. Boulanger, pour ajouter à ses conseils théoriques l'autorité d'un exemple, envoyait au Salon les deux tableaux qu'on y peut admirer : la *Mère des Gracques* et un *Porteur d'eau juif*.

La querelle rajeunie par M. Boulanger est bien vieille et n'est pas près de finir : chaque Salon la ramène et longtemps encore nous la verrons renaître. On aurait peut-être quelque chance de s'entendre

1. *A nos élèves* (Imprimerie Lahure).

un peu mieux, si l'on pouvait définir d'abord les mots dont on se sert.

Il n'est personne, je pense, qui n'applaudisse à des conseils tels que ceux-ci : « Soyez donc des savants toujours et quand même, mais soyez avant tout des poètes, soyez des enthousiastes, des fanatiques, des délicats, des raffinés, soyez des amants passionnés de la nature... » Il est vrai que M. Boulanger ajoute : « dans son expression la plus élevée », et ici nous oserions demander quelques explications.

Le grand désaccord entre M. Boulanger ou, pour généraliser le débat, entre les néo-classiques et l'art moderne, réside en grande partie dans la définition de ces mots : *élevé*, *idéal*, *noblesse*, *beauté*. Nous ne croyons pas nous tromper en disant qu'aux yeux des maîtres de l'École, la *Byblis*, de M. Bouguereau, par exemple, est une expression plus *élevée* de la nature que le *Semeur* de J.-Fr. Millet, ou, pour ne pas mêler les genres, qu'il y a plus d'*idéal* dans les *Maraudeuses* du même M. Bouguereau que dans une *Gardeuse d'oie* du même J.-Fr. Millet. En un mot, les partisans du *grand art* font résider l'idéal dans le choix de certaines formes, dans un embellissement systématique de la réalité en vue d'un certain style qu'on appelle le Style et en vertu de formules qu'on croit inspirées de l'art antique et de la Renaissance; à leurs yeux, un peintre est d'autant plus élevé dans son art qu'il s'approche davantage de Raphaël.

Ceux qu'ils combattent ou plus exactement condamnent pensent au contraire que l'Art ne saurait être un éternel recommencement et que la meilleure façon de rendre hommage aux Maîtres, c'est de ne pas tenter l'aventure impossible de redire après eux ce qu'ils ont si bien dit. Ils ont pour l'art classique l'admiration la plus vivante ; oui, dans les rangs des hérétiques, de ces prétendus adorateurs de la vulgarité, il n'est pas rare d'en trouver qui connaissent et comprennent mieux les vieux maîtres que leurs défenseurs patentés. Ils pensent seulement que, la production des œuvres d'art n'étant pas régie par des théories ou des principes *a priori*, on espérerait en vain faire revivre, dans une civilisation comme la nôtre, les belles espèces autrefois florissantes. A moins de considérer l'Art comme un vain formalisme, on le trahit en l'obligeant à regarder constamment en arrière, on le condamne à languir dans des redites artificielles, dans des exercices de rhétorique; — on étouffe l'esprit qui vivifie sous la lettre qui tue.

Et quand vous seriez arrivés, en effet, à conduire vos élèves au

pied même des autels de la divine Pallas, quand vous leur auriez fait franchir le seuil de la *cella* à jamais détruite, que trouveraient-ils dans leur cœur, sinon cet aveu d'adoration impuissante et déjà hérétique, qui inspira à M. Renan cette admirable *Prière sur l'Acropole :* « Déesse, j'arrive tard au seuil de tes mystères, j'apporte à ton autel beaucoup de remords. Pour te trouver, il m'a fallu des recherches infinies. L'initiation que tu conférais à l'Athénien naissant par un sourire, je l'ai acquise à force de réflexions, au prix de longs efforts... Même ceux qui t'honorent, qu'ils doivent te faire pitié !... Que d'habitudes d'esprit j'aurai à changer ! J'essayerai, mais je ne suis pas sûr de moi !.... J'irai plus loin, déesse orthodoxe, je te dirai la dépravation intime de mon cœur. Raison et bon sens ne suffisent pas. Il y a de la poésie dans le Strymon glacé et dans l'ivresse du Thrace. Il viendra des siècles où tes disciples passeront pour les disciples de l'ennui. Le monde est plus grand que tu ne crois. Si tu avais vu les neiges du pôle et les mystères du ciel austral, ton front, ô déesse toujours calme, ne serait pas si serein; ta tête plus large embrasserait divers genres de beauté [1]. »

Aussi l'idéal d'une éducation artistique, telle que la rêvent les partisans d'un art personnel et franchement moderne, différerait-il sensiblement de celui qui est en honneur dans les ateliers orthodoxes. Le meilleur enseignement ne serait-il pas, en effet, celui qui mettrait aux mains de l'artiste l'instrument le plus précis et le plus souple à la fois, le plus apte à noter toutes les nuances de son émotion personnelle en présence de la nature et de la vie. Qu'on travaille à enrichir dans tous les sens la culture de l'artiste, si insuffisante aujourd'hui surtout où tant de fruits secs embrassent comme un pis aller la carrière des arts; qu'on essaye d'affiner et d'étendre par une éducation appropriée la qualité et la portée de son esprit ; mais, par-dessus tout, qu'on l'habitue à regarder la nature avec simplicité, à la traduire avec sincérité, qu'on ménage la candeur de ses premières impressions si touchantes et souvent si fécondes. *Deus resistit superbis, sed gratiam dat humilibus*, aimait à répéter Millet.

Est-il rien de plus attristant et de plus laid que ces affreux petits pédants, comme on en voit trop dans le concours de l'École, qui n'ont jamais douté, ne se doutant de rien ? Leurs moindres ébauches portent la marque de je ne sais quelle imperturbable certitude, d'un irritant mensonge d'autorité. On y trouve tout : tour de main,

1. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, in-8°, p. 62 à 72, *passim*.

habileté, science, *beauté* même si vous voulez, tout, hormis cette modeste, mais primordiale qualité ; la jeunesse, ces tâtonnements



« LAISSEZ VENIR A MOI LES PETITS ENFANTS », PAR M. UHDE.

(Dessin de l'artiste, d'après un fragment de son tableau.)

naïfs, ces hésitations charmantes d'un esprit sincère et ouvert qui se cherche et qui cherche, cette verve primesautière d'une imagination et d'un cœur jeunes. Quelle *académie* au monde vaudra jamais cette fleur de jeunesse? Vous prenez des enfants : pourquoi ne nous rendez-vous que de petits vieux ? Pourquoi, dans toutes les esquisses,

dans toutes les compositions d'un même atelier, voit-on l'application uniforme de formules si reconnaissables et un procédé si particulier que les juges un peu exercés peuvent en désigner, au premier coup d'œil, la provenance?

Ce sont les élèves ainsi entraînés qui conduisent dans nos salons ces pâles troupeaux de *Chasseresses*, de *Lédas*, de *Byblis*, de *Nymphes*, de *Fortunes*, de *Bacchantes*, aussi étrangères d'ailleurs au véritable paganisme antique qu'au profond naturalisme de la première Renaissance. Les meilleures ne sont jamais que des pastiches adroits, des chefs-d'œuvre en langue morte, destinés, par les perfides libéralités de l'État, à encombrer nos musées de province et que nos petits-fils mettront en pénitence, le nez contre la muraille, au fond de quelque grenier. Des critiques éminents vont bâiller d'admiration devant ces produits de serre chaude; mais, rien qu'à les voir, on devine l'impartiale et profonde indifférence de leurs auteurs pour la mythologie et la nature, la légende et la vie. Avec toute leur science,

Ils pourront s'en aller jusqu'au Père-Lachaise,
Traînant à leurs talons tous les sots d'ici-bas,
Grands hommes, si l'on veut — mais poètes, non pas!

Et c'est pourquoi, lorsque M. Boulanger dit à ses élèves: « Soyez poètes », nous nous permettons, dans la mesure où un simple profane peut interroger un académicien, de demander ce qu'il entend exactement par là.

Mettre de la poésie dans un tableau, ce fut pendant longtemps grouper autour de quelque temple en ruine, au milieu d'un paysage *noble*, des chœurs de nymphes et de sylvains; puis lorsque, après des combats héroïques, on eut pourchassé, de buisson en buisson, les dernières hamadryades,

Expulsé les Tritons de l'empire des eaux,
Oté sa flûte à Pan, aux Parques leurs ciseaux,

la poésie, ce fut les créneaux moyen âge, les ciels de ballade, les manteaux couleur de muraille : le bitume exprima l'idéal. Plus tard, et encore aujourd'hui, beaucoup de peintres semblent croire que des attitudes penchées, un sourire langoureux ou des yeux dont on ne voit que le blanc, sont l'expression suprême de la *distinction* et de la poésie. Le Salon de 1885 en offre un grand nombre d'exemples : la *Cascade* de M. Mazerolle, la *Fille de Jephté* de M. Cabanel, l'*Adoration des bergers et des mages* de M. Bouguereau sont les plus éloquents.

Nous ne tenons pas à chagriner les admirateurs très nombreux du talent de M. Bouguereau et nous n'avons pas la prétention de l'émouvoir par des critiques qu'il n'a ni le goût ni le loisir de lire. Sa production impassible et infatigable n'a jamais connu d'hésitation ni d'arrêt; ce qu'il a fait depuis son premier concours pour le prix de Rome, il le fera jusqu'à la fin, sans lassitude et sans remords! Il laissera ainsi l'œuvre le plus considérable peut-être qu'aucun artiste ait jamais produit; mais, dans cette longue suite de tableaux, on cherchera vainement, sous la conduite automatique d'un pinceau merveilleusement dressé, un trait de nature ou un accent d'émotion... Nymphes païennes ou vierges chrétiennes, Christs à la colonne ou satyres dansants, ce seront toujours les mêmes galbes, la même élégance uniforme, les mêmes sourires bien appris, les mêmes draperies et les mêmes muscles passés au petit fer, si bien que, fatigué de cette horripilante perfection, on en vient à souhaiter quelque grosse incorrection, quelque faute bien authentique, la trace d'une surprise, — d'un tremblement de la main, — la preuve enfin qu'on est bien en présence d'un homme.

Il est terrible pour une École d'en arriver à cette virtuosité dans le formalisme vide; rien n'indique plus sûrement la dernière évolution d'un système d'art. Au fond, c'est, dans un autre domaine, un retour pur et simple aux stériles exercices de la scolastique vieillie. On en arrive aux moules à tableaux, aux machines à peindre comme Raymond Lulle fabriquait des machines à raisonner; tout est prévu et résolu à l'avance; l'âme et la vie sont également absentes d'œuvres ainsi produites : c'est le triomphe de la formule; la « *Chimœra bombynans in vacuo.* »

VI.

Revenons dans le monde des vivants : la poésie est une fleur vivante, ce n'est pas dans les herbiers qu'on la trouve. Nous aurons plus de chances de la cueillir dans la nature, au détour de quelque sentier solitaire, dans un de ces humbles réduits où les rayons du soleil et les oiseaux du bon Dieu pénètrent fraternellement. — Hélas! elle est bien rare, au palais des Champs-Élysées, cette fleur de poésie : en voici pourtant, sur deux tiges bien différentes, deux boutons frais éclos, où vous reconnaîtrez son parfum pénétrant et discret.

C'est d'abord dans une chambre pauvrement meublée ou pour

mieux dire à peu près nue, une réunion de petits paysans, groupés autour d'un personnage assis vêtu d'une ample tunique bleue : *Laissez venir à moi les petits enfants*, par M. Frédéric Uhde. Par son air d'infinie mansuétude encore plus que par la particularité de son costume, ce visiteur inattendu dans cette chambre de village révèle son divin caractère. Aucun signe surnaturel ne brille d'ailleurs sur sa tête; mais la suprême tendresse peinte sur son visage, la douce et irrésistible puissance d'attraction de sa main affectueusement tendue dans un geste admirable de justesse et de simplicité, surtout l'expression des figures d'enfants qui l'environnent, le beau regard à la fois confiant et surpris de la fillette qui lui donne la main, l'abandon charmant de celle qui pose la tête sur son genou, la profonde attention, mêlée de confusion, d'étonnement et d'amour avec laquelle les plus grandes contemplent cet ami étranger, donnent à cette scène intime et simple un caractère d'indicible émotion. Par une porte du fond, des paysans arrivent, conduisant leurs enfants; sur le seuil, ils soulèvent gauchement et respectueusement leurs chapeaux.

Mais ce ne sont pas là tous les acteurs; il en est un autre — personnage muet, — qui se mêle à tous pour prêter à chacun quelque chose de son charme propre : c'est la lumière. Elle descend de l'azur pâli d'un ciel septentrional, à demi voilé même par cette belle matinée de printemps, et, à travers les vitres derrière lesquelles fleurissent quelques branches d'arbustes, elle pénètre, comme une amie, dans la petite chambre, aussitôt remplie de son aménité. Elle s'y épand doucement, enveloppant d'un rayon, comme d'une caresse, les blonds profils des enfants, baignant dans une demi-teinte transparente la figure rêveuse du Christ, posant sur les carreaux de brique rouge du parquet, sur la natte de paille déchirée qui le recouvre en partie, sur les murs dégarnis, la paisible vibration de ses reflets, n'oubliant rien dans ce pauvre intérieur qui contient tant d'amour, où elle-même semble un agent silencieux d'harmonie, de paix et de tendresse.

Exprimer la tendresse avec une candeur si profonde, une vérité si naturelle et une si expressive sobriété, c'est faire œuvre d'artiste et de poète; manier avec cette habileté la lumière intérieure, noter avec une si exquise délicatesse les moindres incidents de la promenade d'un rayon, baigner si harmonieusement dans une enveloppe doucement vibrante les êtres et les choses, c'est faire œuvre de peintre et de coloriste. Nous avions remarqué de M. Uhde, aux précédents Salons, un *Joueur d'orgue* et des *Couturières* d'un grand

charme de vérité tendrement observée et d'une grande finesse de couleur, en dépit de quelques tons plâtreux qu'il semble tenir de M. Liebermann. Dans le tableau de cette année qui est son chef-d'œuvre, nous voudrions encore monter d'un ton les valeurs d'une ou deux figures du fond, un peu creuses d'ailleurs. Mais, quoi qu'il en soit de ces légères critiques, l'œuvre est de premier ordre et la plus attachante du Salon de 1885.

« Toute poésie a sa source dans la réalité », a dit Gœthe. Voici



JARDINAGE D'AUTOMNE, PAR M. BARAU.

(Dessin de l'artiste.)

M. Émile Barau qui nous en fournit avec son *Jardinage d'automne* une nouvelle preuve. Dans un enclos potager, un brave homme s'occupe à sarcler ses choux. On est en automne; un joli ciel lumineux, où flottent déjà les mélancolies de l'arrière-saison, verse sur le paysage une clarté égale et douce; quelques arbres au feuillage rouillé et déjà presque entièrement dépouillé par les bises d'octobre dressent dans l'air tranquille leurs formes droites et grêles autour d'un bas clocher de chapelle et de quelques maisons de ferme étageant, dans la lumière blonde, leurs murs crépis de chaux légèrement jaunie et leurs toits de chaume ou d'ardoise. C'est un charmant concert de blonds dorés, de gris bleutés, de blancs argentés ou ambrés, de bleus cendrés, fraternellement unis dans la fine atmosphère, et leur mélodie

discrète fait pénétrer dans l'âme, par les yeux, un délicieux apaisement.

Ce coin de paysage intime n'a certes rien d'héroïque et je lui ai entendu reprocher, par de graves théoriciens, de manquer de caractère. Il n'a pas de grandes prétentions assurément : il est certain aussi que Bidault l'eût dédaigné et jugé bon à peine pour ses poules; mais le père Corot s'y fût arrêté longuement et on devine avec quel plaisir il s'y fût mis à peindre, en fumant sa pipette! C'est, comme on dit, fait avec rien; mais ce rien est beaucoup en art : une facture très simple et que des juges exigeants pourraient même trouver lâchée par endroits, un charme pénétrant fait de sincérité, de simplicité et de clarté. Dans son humble langage, ce tableau nous raconte une histoire qui suffit après tout à intéresser les esprits peu sublimes; ce jour-là, l'air était transparent et tranquille; près d'un hameau recueilli, un vieux bonhomme, qui pourtant n'a jamais lu *Candide*, cultivait son jardin; un artiste passant par là prit plaisir à le regarder faire, s'assit près de lui pour jouir de la douceur de l'heure, puis partit en rêvant à l'aménité de l'air et à la paix de la vie campagnarde.

Le plaisir qu'il éprouva, il a su nous le faire éprouver et c'est pourquoi, à la fin de nos longues séances dans les salles poudreuses, nous venons reposer nos yeux fatigués et notre esprit lassé par tant de grandes machines prétentieuses, de mythologies plates et d'académies médiocres, devant cet humble potager où un simple villageois sarcle de simples choux...

VII.

Les critiques des époques heureuses où l'idéal de l'École brillait paisiblement sur des autels respectés frémiraient d'indignation si les pages que nous venons d'écrire pouvaient être lues chez les morts. Leur droite se fût desséchée plutôt que de commencer le compte rendu d'un Salon par un simple paysage — et quel paysage! sans nymphe, sans temple, sans style! — et par une scène qui mériterait à peine d'être classée dans le *genre historique*. Non pas même dans le genre historique, car l'introduction des costumes modernes fait tomber un tableau au dernier degré de la hiérarchie esthétique et lui enlève tout titre à l'attention des esprits sérieux. N'ai-je pas entendu de mes oreilles un peintre, je crois même un membre du jury, s'écriant devant le tableau de M. Uhde, avec quel accent de tranchante

autorité et de supériorité tranquille : « Alors, il faut fermer le Louvre! » Fermer le Louvre? Mon Dieu, non; il faut bien qu'on puisse aller y étudier les Bolonais; mais il serait temps en effet, pour complaire à de pareils juges, d'en bannir au plus vite le *Ménage du menuisier*, le *Bon Samaritain* et quelques autres œuvres scandaleuses



TAILLEUR DE PIERRE.

(Étude de M. Roll pour le « Chantier de Suresnes ».)

de ce malappris de Rembrandt, sans parler de presque tous les Italiens du XVe siècle et de beaucoup d'autres encore.

Nous ne demanderions pas mieux que de rester fidèle aux antiques classifications, mais on ne peut cependant pas nous obliger à parler, sous prétexte d'art religieux ou de grand art, de toutes ces productions mort-nées, qui manquent également de religion et de grandeur. Les fabricants du quartier Saint-Sulpice paraissent suffire aux besoins religieux de notre temps; c'est une attristante vérité que nous avions eu déjà l'occasion de constater et que le Salon de cette année confirme. Le tableau de M. Uhde excepté, avec deux délicats tableautins, que nous retrouverons, de MM. Gaillard et Luc-Olivier Merson, l'esprit,

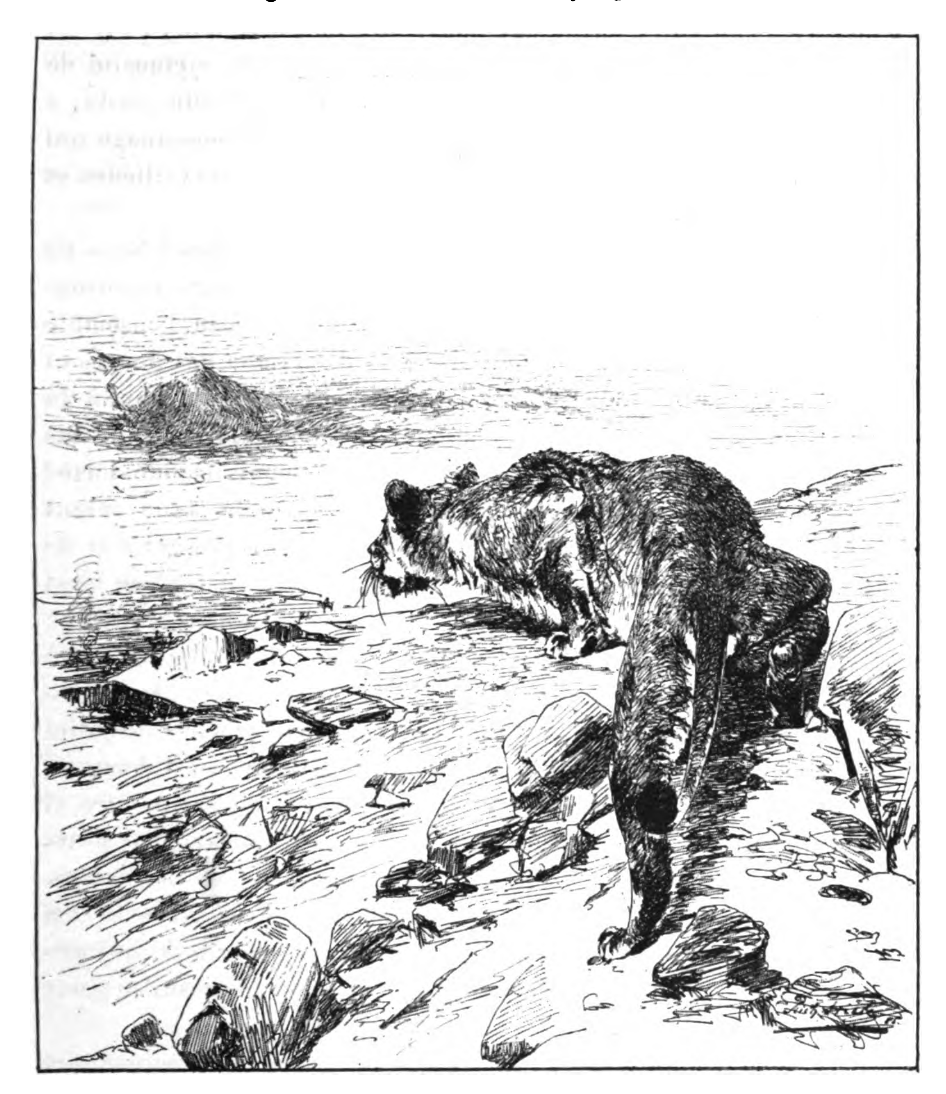
qui souffle où il veut, ne passe plus dans les ateliers où se fabriquent à grand renfort de tubes d'empois les tableaux dits religieux.

Quant au grand art, nous nous sentons impuissant à louer dignement le *Droit moderne* de M. Landelle; la *Fête en l'honneur de Thésée* de M. Glaize; le *Printemps sacré* de M. Lucas; la *Sainte Madeleine* de M. Lematte; *Saül et la Pythonisse* de M. Robaudi; la *Mort de Corrée* de M. Maillart; les *Titans luttant contre Jupiter* de M. Henri Martin; la *Cascade* de M. Mazerolle; *Après le combat* de M. Lehoux. Prenons donc notre parti d'une infirmité décidément incurable et que le lecteur indulgent, sinon compatissant, nous permette de marcher un peu à l'aventure dans ces interminables galeries, où peut-être il a déjà renoncé à nous suivre; nous y cherchons des œuvres et des hommes, plutôt que des formules.

Nous aimons dans M. Roll une belle sincérité et une vaillance de peintre qui d'année en année s'affirment par des œuvres inégales, mais pleines de bonne foi, de force et de santé. Ce n'est pas un rêveur, par exemple, et sa qualité maîtresse paraît être plutôt la volonté. Le premier maître auquel il s'adressa fut, croyons-nous, Géricault. Depuis ces débuts, certaines bacchantes aux carnations fleuries, opulentes et blondes, l'ayant conduit chez Rubens et même chez Jordaens, il a éclairci sa palette; mais il ne copie personne et il est resté un grand amoureux de la Vie, de la vie en mouvement et en action. On se souvient, sans que nous ayons besoin de les rappeler autrement qu'en les nommant, de la *Scène d'inondation*, de la *Grève*, du *Cortège de Silène*, de la *Fête du 14 juillet;* il expose cette année deux grands tableaux : le *Travail* (*Chantier de Suresnes*) et l'*Étude*.

Le titre même choisi par le peintre pour la première et la plus grande de ses grandes toiles contient une double indication. L'idée mère du tableau, semble-t-il dire, a été, dans l'esprit de l'artiste, le désir d'exprimer et de montrer le Travail, la vie dure et pénible; seulement, comme les généralisations symboliques ne sont pas son affaire et qu'une figure d'homme ou de femme nue, accoudée sur un marteau ou une pioche, les yeux levés au ciel, n'eût traduit qu'imparfaitement ce qu'il avait à dire, il a porté sur la toile, dans son va-et-vient, son éparpillement et sa vérité vue, les travaux d'un chantier, bien connu de lui. Au premier plan, des manœuvres charrient des moellons, des tailleurs de pierre sont à l'œuvre, des terrassiers et des charpentiers établissent péniblement une poutre d'étai; plus loin des charretiers conduisent de robustes percherons, la marchande ambulante de café vient relancer ses clients sur le terrain, un

contremaître parle, chapeau bas, à l'ingénieur; sur des échafaudages des mécaniciens rivent des rails de fer; dans l'éloignement, des camions et des wagonnets vont et viennent jusqu'au bord du fleuve où,



BRIGANDS DU DÉSERT, PAR M. FRIESE.
(Dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau.)

dans des brumes et des vapeurs montantes sous le ciel lumineux, s'étagent des verdures cendrées, réveillées de quelques notes rouges, toits de maison ou bordures de barques. L'ensemble s'enveloppe harmonieusement dans une tonalité générale d'un gris blond délicat, où les croupes blanches des chevaux, les bleus des costumes d'ouvriers

et de la robe de la marchande sèment avec discrétion la variété et la vie. L'observation de tous les morceaux est excellente; le type de chaque corps de métier est caractérisé avec une profonde justesse, et à mesure qu'on entre davantage dans cette immense toile, l'œil est de plus en plus séduit et l'esprit intéressé par la virtuosité de l'exécution et la sincérité de l'observation. Dans un coin perdu, à gauche, émergeant d'un fossé, apparaît la tête d'un personnage qui contemple avec une religieuse attention ce peuple de travailleurs et ressemble beaucoup au portrait de l'auteur.

A-t-il complètement exprimé tout ce qu'il voulait dire? Nous ne le pensons pas. En dépit de la justesse des mouvements rigoureusement suivis, de la vérité individuelle de chaque morceau, l'ensemble paraît figé. Cette impression tient-elle à la dispersion des figures et des groupes sur l'étendue de cet immense chantier, ou bien à la manière un peu cotonneuse et monotone dont M. Roll a traité les accessoires, poutres, pierres, wagonnets et instruments de toute sorte? Probablement aux deux causes à la fois. Ce double inconvénient résulte sans doute de la nature même des travaux représentés et de l'effet de plein air. Mais, il ne faut pas l'oublier, un *tableau* n'est pas un rectangle quelconque découpé vaille que vaille dans la réalité; toute œuvre d'art est une transposition et une interprétation; pour surprendre et exprimer la vérité et la vie dans leur intimité, le peintre doit nécessairement en mettre en évidence quelque caractère essentiel et c'est justement par le discernement de ce caractère qu'il donne sa mesure. M. Roll, qui dans ce grand tableau se révèle peintre si vaillant et si loyal, observateur si sincère et si pénétrant, eût peut-être mieux fait de restreindre davantage son champ d'observation. Voilà nos réserves que nous ne pouvions nous défendre de lui présenter, bien que de bons juges, avec qui nous sommes toujours troublé de nous trouver en désaccord, n'aient pas partagé sur ce point notre avis.

Quel nom donner à l'autre tableau de M. Roll? Il l'a appelé tout simplement *Étude*, résistant avec raison aux perfides conseils de ceux qui lui soufflaient *Pasiphaé*. C'est, dans un coin vague de prairie où l'herbe folle s'épaissit sous les pas, une femme nue jouant avec un taureau. Ils arrivent après une course échevelée, l'un poussant l'autre : la femme se renverse à demi, comme pour arrêter l'animal dont elle entoure le mufle de son bras gauche replié, tandis que de l'autre elle caresse le fauve pelage de ses robustes flancs. Sa tête aux cheveux blonds mêlés de fleurs sauvages se penche sur la





Roll pinx. et del. — Héliog. Dujardin.

ÉTUDE
(Salon de 1885)

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. L. Eudes

poitrine; elle rit aux éclats et, sur ses joues échauffées par la course, sur son corps florissant, aux formes plantureuses, les arbres versent en demi-teintes transparentes les ombres mouvantes de leurs feuilles. Les fonds sont volontairement sacrifiés. Il s'agissait surtout ici de peindre un corps nu en mouvement dans le plein air, de célébrer la joie de la peau frissonnante et des blondes carnations, buveuses de lumière, dans la clarté vibrante. M. Roll a mené à bien, avec vaillance et crânerie, cette délicate entreprise. Sa facture n'est pas pédante ; elle s'arrêterait avant d'avoir tout dit plutôt que de compromettre sa fraîcheur et de ralentir sa verve. Aussi cette brillante étude n'a-t-elle rien d'un sec procès-verbal; elle est pleine d'un entrain communicatif, de je ne sais quel lyrisme de pinceau qui révèle un véritable peintre. Ce couple étrange et peu distingué est beau de santé, d'éclat et de jeunesse; il chante à sa manière un hymne triomphant à la vie.

Voici donc un peintre amoureux de son métier et qui trouve tant de plaisir à peindre qu'il nous intéresse et nous réjouit déjà rien que par sa belle pratique, la bravoure de sa touche, ce beau mouvement d'un outil bien tenu dont parlait Fromentin. La main qui tient cet outil est, on le sent, loyale et vaillante; elle obéit à un esprit énergique, sain, plus épris de vie que de rêve, de force que de finesse, mais profondément sincère, et capable de passion. Derrière l'œuvre, on aime à découvrir l'auteur.

« L'art de peindre, a dit Fromentin, est peut-être plus indiscret qu'aucun autre. C'est le témoignage indubitable de l'état moral du peintre au moment où il tenait la brosse. » Avez-vous jamais vérifié au Salon l'étonnante vérité de cette remarque? Rien n'est plus amusant comme étude, ni plus attristant comme résultat. Combien de peintres dont les tableaux nous révèlent le morne ennui, la profonde indifférence ou simplement l'habileté routinière, ou bien encore les petits calculs intéressés, la recherche du succès et de la vente! Ames de boutiquier ou de charlatan, telle est la confidence dernière de beaucoup d'œuvres interrogées de près; c'est une joie trop rare de rencontrer un poète ; réjouissons-nous du moins de trouver un homme. Vous pouvez entrer; il y a quelqu'un là.

M. Lhermitte s'est fait rapidement une belle place parmi les peintres de la vie rurale. Il s'est proposé d'en résumer, en une série de tableaux à la fois précis comme des portraits et synthétiques comme des symboles, les principaux moments; il nous a montré les moissonneurs au travail et au jour de la paye; puis les vendanges;

voici cette année le *Vin*. Nous sommes au moment de la décuvaison. Près d'un pressoir, des travailleurs se sont attablés; on a apporté dans un *décalitre* en fer-blanc un peu du vin nouveau et l'on vient de trinquer pour la première fois avec le produit de la nouvelle récolte. Une femme, son enfant dans les bras, s'approche des buveurs et le vieux vigneron, lui posant une main sur l'épaule, lui montre de l'autre, avec un beau geste cordial et engageant, le vin nouveau dans les verres grossiers. Dame! il n'est pas encore fort appétissant le vin nouveau; violacé, épais et trouble, il a grand besoin de se clarifier. Mais le bonhomme, qui s'y connaît, doit en être content, car son honnête figure rayonne sous son hâle d'une joie où se lit autre chose que la satisfaction du devoir accompli. Ce personnage est très beau, d'une allure magistrale et même un peu emphatique; la femme, robuste paysanne, et ses enfants sont des morceaux supérieurement traités, dessinés avec ampleur et caressés avec une tendresse virile. Tout cela est franc, honnête et sain. Dans la couleur seulement, comme dans le vin nouveau, il reste encore je ne sais quelle âpreté un peu dure — et peut-être aussi, dans le parti général de composition et dans une ou deux figures du fond, pourrait-on remarquer une tendance croissante à une certaine amplification oratoire, à une phraséologie un peu ronde contre laquelle il faut mettre en garde le talent mâle et sincère de M. Lhermitte.

M. Lhermitte écrit en belle prose. M. Jules Breton, pour célébrer ses vieux amis les paysans de l'Artois, appelle à son aide la sainte poésie. Il les aime tant, ces vieux compagnons de ses premiers succès, qu'il a l'air de craindre parfois que nous ne comprenions pas assez leur beauté propre; et ce n'est même pas assez de comprendre et d'admirer leur beauté, il faut encore proclamer les qualités morales de ces

Bonnes gens au cœur droit, ignorant le mensonge.

Si l'on en croit M. Breton, l'Artois est, mieux qu'une Arcadie, un asile de toutes les vertus. Sa peinture et ses vers nous le disent avec une insistance touchante, souvent avec une éloquence persuasive, quelquefois avec un attendrissement peut-être exagéré et surtout dangereux. Dans le *Dernier rayon* par exemple, nous assistons à une scène de famille, assurément très digne d'intérêt et même émouvante dans sa simplicité, mais qui le serait peut-être davantage, si le peintre nous le disait un peu moins. A l'heure où

Le grand soleil du soir, dont l'orbe vibre et plonge
Dans les saules brumeux, rougit un chaume obscur,

deux vieillards, le grand-père et la grand'mère, assis devant leur porte, gardent « le petit ».

Et voici que leurs yeux sont pris d'un tendre éveil.



A L'ORGUE, PAR M. LEROLLE.

(Dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau.)

Car, à l'autre bout de l'enclos, « cendré d'ombre tiède »,

Là-bas, le couple jeune et fort, dans le soleil
Revient de la moisson à l'agreste chaumière,
Et le petit, encor baigné d'aube première,
Au-devant de sa mère, au front clair et vermeil,
Comme un chevreau joyeux bondit vers la lumière.

On s'attendrit vraiment un peu trop dans ce tableau ; la chaumière, les peupliers, la terre même participent à l'émotion de cette honnête famille que le bon M. Berquin eût aimée, et la peinture elle-même, prise de l'attendrissement général, tombe dans la mollesse.

Le *Chant de l'alouette* est plus digne du beau talent de M. Jules Breton. Le paysage, une grande plaine verdoyante éclairée par les rayons rasants du soleil levant qui fait passer sur la terre humide et dans le ciel encore voilé des frissonnements de lumière, est superbe; la solennité douce et presque religieuse de l'heure est admirablement sentie et exprimée. La jeune paysanne qui s'avance, pieds nus, les yeux et la tête levés, est aussi fort belle. Oserai-je dire qu'elle est trop belle ou que, du moins, elle a trop l'air de se douter de la splendeur du spectacle que la nature donne tous les matins aux paysans et aux alouettes? On dirait qu'elle veut nous la signaler et que, en allant à son travail, elle pense surtout à nous qui la regardons.

Le paysan peut être beau assurément, mais il ne s'en doute pas. Sa beauté lui vient de choses qu'il ignore, de ce ciel qui s'étend sur sa tête et mûrit ses moissons, de cette terre qu'il féconde par ses labeurs, de cette nature qui l'enveloppe, sans qu'il leur ait jamais demandé leur secret.

Nous avons au Salon beaucoup trop de paysans civilisés et même raffinés. MM. Laugée, Georges Landelle, Adrien Moreau, Aimé Perret, d'autres encore qu'il est inutile de nommer, ne semblent pas se douter que la sensiblerie est le mensonge du sentiment véritable et la fadeur la caricature de la poésie. Donner au paysan une beauté autre que celle de sa condition et de sa race, l'embellir en vertu de recettes d'école, comme Girodet voulait ramener au profil d'Antinoüs une tête de nègre, sortir en un mot de l'observation directe et sincère de la nature, c'est encore sous prétexte d'*idéal* tuer l'idée, germe de toute œuvre vivante, rabaisser l'art à la fonction d'un banal chanteur de romances, d'un diseur d'élégants mensonges. O Beauté, que de platitudes on a commises en ton nom !

VIII.

Peindre ce qu'on connait bien, aimer ce qu'on peint et le peindre comme on l'aime, je sais de bonnes gens assez simples pour ne pas demander autre chose à un peintre,— disposés, d'ailleurs, à dépenser des trésors de sympathie critique pour se prêter à toutes les nuances,

voire à tous les caprices de chaque idéal particulier. « Aime Dieu, et fais ce que tu voudras! » On n'a jamais rien dit de plus beau.

L'essentiel, c'est de laisser dans l'œuvre la trace de l'émotion ou de l'impression qui lui a donné naissance. « Quant à *embellir*, jamais; à *ennoblir*, jamais... N'y a-t-il pas dans tout artiste digne de ce nom un je ne sais quoi qui se charge de ce soin naturellement et sans effort[1]? » Si vous peignez un navet, je veux sentir quelque chose du plaisir que vous y avez pris, et, si vous ne savez pas me le communiquer, votre navet m'ennuie. M. Vollon nous intéresse à sa *Cruche de Marseille*, dont la panse en grès verni s'arrondit noblement près d'un chaudron de cuivre, et semble, dans les luisants de sa grasse peinture, dans la belle assiette de ses formes et la richesse profonde de ses tons, offrir le consolant spectacle d'une destinée accomplie et heureuse. L'œil est si bien rempli par cette peinture large, abondante et sonore, que l'esprit en est lui-même content et comme rassuré. Dans le portrait de *Ballasor Camacho*, *guitarrero aragonès*, M. Vollon, au contraire, nous intéresse plus à la guitare qu'au guitariste; l'instrument fait tort au musicien, qui n'est presque plus qu'un appendice. Si vous peignez une femme, fût-ce votre concierge, je veux reconnaître, rien qu'à votre peinture, l'amour ou la haine qu'elle vous inspire, la nuance de l'intérêt ou de la sympathie que vous avez éprouvés pour sa figure, ce qu'elle vous a dit, ce que vous y avez lu; — sinon votre femme m'ennuie autant que votre navet et je préfère les photographes.

Rien n'obligeant à faire un tableau, on est inexcusable de peindre pour ne rien dire; toute œuvre d'art qui sent le pensum est digne de mépris; nous avons beaucoup trop de pensums au Salon. On devrait bien

> ... Tenir la bride aux grands empressements
> Qu'on a de faire éclat de tels *amusements*.

On peut, hélas! nous obliger à les regarder; mais rien ne saurait nous faire une loi d'en parler. Ce sera notre seule excuse de passer sous silence tant de *grandes peintures* déroulées aux murs du palais de l'Industrie. Consolons-nous des énormes machines vides, en cherchant les petits cadres où un artiste délicat a déposé, comme un parfum dans un coffret, la confidence discrète d'un rêve ou d'une émotion.

En voici quelques-uns d'inspiration différente et de dimensions inégales, mais dont aucun n'est vide.

1. Fromentin, les *Maîtres d'autrefois*, 175-176.

M. Luc-Olivier Merson est un des rares peintres qui lisent; il est aisément reconnaissable que les sujets de ses tableaux, volontiers archaïques — et même un peu mystiques — lui sont familiers. Il n'est pas de ceux qui fouillent d'une main fiévreuse les dictionnaires de mythologie ou d'histoire pour y chercher un *sujet* à peindre et les données indispensables pour la mise en œuvre de l'idée si originalement rencontrée. M. Merson lit évidemment pour son plaisir; il rêve à ses lectures, et il arrive souvent qu'elles évoquent dans son esprit des visions amies tendrement caressées. Nous nous rappelons de lui tel petit tableau, comme le *Loup de Gubbio*, *Saint François haranguant les poissons*, *Angelico de Fiesole endormi sur son échafaudage*, où la légende était traduite sans que presque rien, vraiment, se fût évaporé de sa fleur de poésie et de naïveté. Cette année, un noël populaire, l'*Arrivée à Bethléem*, lui a inspiré un tableautin de quelques centimètres carrés, d'une délicatesse exquise. On nous permettra de citer les vers, peu connus et charmants.

SAINT JOSEPH.

Passons par l'autre rue,
La cour est vis-à-vis.
Tout devant notre rue,
J'y vois un grand logis.

LA VIERGE.

Allez-y seul, de grâce;
Je ne puis plus marcher.
Je me trouve si lasse,
Que je ne puis chercher.

SAINT JOSEPH.

Ma bonne et chère dame,
Dites, n'auriez-vous point
De quoi loger ma femme
Dans quelque petit coin?

L'HÔTESSE.

Les gens de votre sorte
Ne logent point céans.
Allez à l'autre porte,
C'est pour les pauvres gens.

Et voilà comment le fils de Marie naquit dans une étable!

On voit la scène : dans une rue en pente, étroite, par une nuit d'Orient, sous un ciel d'un bleu cendré, la Vierge, défaillante, s'affaisse; le pauvre saint Joseph, effaré, frappe à la porte de l'hôtel-



DÉPART POUR LES INDES D'UN DÉTACHEMENT DE SOLDATS COLONIAUX HOLLANDAIS, PAR M. ISAAC ISRAELS.
(Dessin de l'artiste.

lerie et, par la fenêtre entr'ouverte, l'hôtesse arrogante le congédie d'un geste. C'est peu de chose et c'est charmant. C'est que le dessin, la couleur, la touche restent dans un rapport exquis avec l'esprit de la naïve complainte; un peu plus d'insistance sur un seul trait, et le charme était rompu; mais ce mot de trop, le peintre ne l'a pas dit.

M. Gaillard, absorbé dans ses grands travaux de gravure, n'a pas le loisir de prendre ses pinceaux chaque fois qu'il en aurait envie. Sans afficher la prétention de renouveler le sujet, il expose une *Vierge au lis* d'exécution précieuse et de sentiment tendrement ému. La tête de l'enfant, qui joue avec la main de sa mère, et le clair paysage encadré dans la fenêtre ouverte font penser à Fiesole, tandis que la Vierge elle-même a l'ampleur grave et douce des madones du XVIe siècle. Une lumière d'un blond vermeil entre doucement dans cet oratoire recueilli et enveloppe de ses rayons caressants la mère qui rêve et prie, l'enfant qui sourit en jouant.

Il y a dans la peinture de M. Ary. Renan un reflet des primitifs. Le désir l'a pris — désir bien naturel — d'aller faire à son tour un pèlerinage en Syrie et en Palestine, et son envoi de cette année est daté de la « terre d'Adonis, près de la sainte Byblos et des eaux sacrées où les femmes des mystères antiques venaient mêler leurs larmes », et où de chers et grands souvenirs l'attendaient.

On connaît la légende antique. Adonis n'avait reçu des dieux qu'une existence éphémère; « à la fin de l'été, quand les plantes brûlées par les feux solaires se dessèchent et penchent vers le sol leur tige flétrie », le beau jeune homme s'en allait vers le monde invisible. Des rives de la Syrie aux côtes de l'Afrique, les femmes pleuraient le dieu mort avec des cris aigus. C'est la scène qu'a évoquée M. Ary. Renan. La mer, d'un bleu de saphir sous un ciel de turquoise, vient mourir sur un rivage brûlé; au premier plan, des roseaux et quelques plantes maigres se dressent dans la sérénité ardente du jour; les eaux rares du fleuve semblent dormir, — et, çà et là, debout sur le sable roux ou couchés dans les roseaux, apparaissent, comme des êtres de rêve, les femmes de Byblos. On ne saurait exprimer avec une plus pénétrante délicatesse la mélancolie dans la lumière. Ce paysage, que l'on m'a d'ailleurs assuré être d'une exactitude photographique, est pénétré d'un sentiment très personnel et s'enfonce dans les yeux et le souvenir. Il serait très facile de chicaner l'auteur sur ses figures, dont le dessin est loin d'être orthodoxe; mais malgré leur incorrection, elles sont expressives et se

confondent en quelque sorte avec le paysage qui les enveloppe. Il faut cependant rendre M. Ary. Renan attentif aux légitimes exigences de la forme.

C'est la mélancolie des ciels du Nord que nous raconte, dans le *Départ pour les Indes d'un détachement de soldats coloniaux hollandais*, M. Isaac Israëls, d'Amsterdam, élève de son père, M. Josef Israëls : mélancolie du ciel et mélancolie du départ, mais tempérée en somme par beaucoup de bonhomie placide. Le détachement défile dans la lumière grise d'une matinée humide, avec le sans-gêne bourgeois d'une bonne garde nationale; un tambour et un fifre, avec quelques soldats, lui font escorte; quelques rares curieux ou des parents les accompagnent ou les saluent. Il faut voir quelle variété, quelle vie, quelle cordiale observation dans le dessin des figure s,et comme ce dessin précis et naturel, savant sans pédantisme. est bien de son pays. Dans une harmonie grise et voilée où glissent des rayons de lumière pâle et des reflets, les murs — légèrement teintés de rose, — de quelques maisons, les mâts des navires, les passementeries rouges des uniformes, quelques blouses vertes, bleues ou lilas mettent l'animation et la variété; plus on entre dans ce tableau, plus on y découvre d'art, de sincérité et de vie.

Encore un étranger dont le succès vient donner à nos peintres français, un peu trop confiants dans la tranquille possession d'une suprématie artistique longtemps incontestée, un avertissement salutaire. Nous aurons à revenir sur ce sujet, à parler de MM. Friese, Harrisson, Edelfelt, Mac Ewen, Whistler dont les tableaux sont par la vigueur de l'exécution ou par la fraîcheur de l'originalité de sentiment des leçons et des exemples qu'on fera bien de méditer.

Le tableau de M. Lerolle *A l'orgue* est malheureusement incomplet : deux charmantes figures de femmes assises au premier plan, un fin profil de chanteuse se détachant dans de fines transparences, sur la blancheur crue d'un mur d'église, ne suffisent peut-être pas à remplir une grande toile qui reste un peu vide. M. Lerolle est de ceux dont on a le droit d'attendre beaucoup; nous lui faisons l'honneur d'être très exigeant pour tout ce qui vient de lui.

M. Fantin-Latour est désormais assez connu pour qu'il soit inutile de le présenter, surtout aux lecteurs de la *Gazette*. Comme il n'a jamais aimé le bruit et qu'il a vécu en méditatif plus qu'en habile homme, la renommée a été lente à lui venir; mais, à chaque exposition où ses œuvres ont paru, on a été plus frappé de leur accent intime et pénétrant. Une grande simplicité de facture,

un beau dessin large et précis, une couleur volontairement voilée abaissant en quelque sorte le ton, comme pour dire à demi-voix des choses sérieuses et profondes; une loyauté sans défaillance dans l'observation du type individuel, mais aimant à regarder jusqu'au fond et à chercher l'âme sous la forme; en même temps je ne sais quoi de tendre et de contenu qui donne à tous ses portraits, si intimes pourtant, une sorte de réserve hautaine qui semble la marque même du maître: telles sont, croyons-nous, les qualités qui le distinguent. Il a groupé *Autour du piano* quelques figures amies. L'un est assis et joue; son voisin, à califourchon sur une chaise, tourne les pages du cahier de musique; les autres, assis ou debout, écoutent en silence; l'un fume une cigarette, un dernier vient d'entrer. La facture, comme toujours, est simple, presque monotone, sans un éclat de voix ou un trompe-l'œil. Rien ne distrait l'attention; rien que des gris et des noirs; les fonds neutres sont aussi effacés que possible; tout l'intérêt réside dans les figures elles-mêmes, chacune profondément et sobrement caractérisée. Un recueillement très particulier règne dans cette chambre qu'on dirait — si on pouvait ainsi dire — ouatée d'intimité. Il est visible qu'aucun intérêt mondain et banal n'a réuni ces amis, qu'ils aiment à causer de choses élevées et sérieuses et qu'ils préfèrent aux cafés du Boulevard le charme d'une intimité discrète, où l'Art sert de lien commun.

Le livret, souvent éloquent quoique très mal imprimé et fait avec une négligence choquante, nous apprend que M. Fantin-Latour est élève de Lecoq de Boisbaudran. Avez-vous remarqué que les élèves de ce professeur longtemps conspué s'appellent Fantin, Lhermitte, Alphonse Legros, Cazin? — Cazin qui, hélas! a oublié d'exposer cette année! — Lisez les trois brochures de M. de Boisbaudran: *Éducation de la mémoire pittoresque; Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts; Lettres à un jeune professeur*, réunies en volume[1]. Peut-être serez-vous amené à penser que tout n'est pas parfait dans notre enseignement officiel, et que l'*académie* et le *modèle vivant*, tels qu'on les pratique, ne sont pas le dernier mot de la pédagogie.

(*La suite prochainement.*) ANDRÉ MICHEL.

1. *Enseignement artistique*. Paris, Morel, 1879. In-8.



LES PORTRAITS DU SIÈCLE



Croire que les expositions rétrospectives qui se multiplient depuis quelque temps sont organisées dans un esprit scientifique et avec le ferme dessein de diminuer en nous les tortures de l'ignorance, ce serait se faire une étrange illusion. Les bonnes volontés ne sont pas douteuses ; mais le temps manque pour être correct. On a fixé le jour de l'ouverture, les cartes d'invitation courent la poste, on se hâte et l'on agit comme si l'improvisation était la muse la mieux informée. Les amateurs, dont on ne saurait se passer, rendent d'ailleurs le travail peu sûr. On leur emprunte leurs tableaux « avec toutes leurs dépendances », c'est-à-dire avec les attributions plus ou moins téméraires dont ils les ont décorés. Pour les portraits, le péril est des plus redoutables. La fantaisie peut aller jusqu'au délire.

Un honnête collectionneur achète à l'hôtel Drouot le portrait

d'une femme du XVIIIe siècle : rien ne lui dit son nom et le mystère devient bientôt une si vive souffrance qu'il baptise son inconnue. Si la belle a la mine éveillée et le sourire en fleur, il en fait une comédienne ou une « demoiselle du monde ». Le nombre des Guimard et des Duthé qu'on rencontre dans les cabinets parisiens est véritablement incalculable, et, comme on sait qu'elles ont changé d'amoureux, on se persuade qu'elles ont su aussi changer de visage, et en effet, elles sont toujours différentes les unes des autres. Quant aux jeunes garçons dont le costume se rapproche de la période révolutionnaire, ils reçoivent *a priori* un baptême collectif. Ce sont tous des Louis XVII et il ne manque pas de bonnes âmes qui les trouvent ressemblants. Ces dénominations chimériques, il faut, quand on organise une exposition d'anciennes peintures, les accepter les yeux fermés et les consigner au catalogue. Dire à un amateur qu'il se trompe sur le nom du personnage dont il possède l'effigie, ce serait lui porter un coup mortel et, entre gens bien élevés, ces choses-là ne se font pas.

Il est donc prudent de se munir d'un brin de scepticisme lorsqu'on visite les galeries provisoires qu'on ouvre à la curiosité du passant, bien moins pour l'instruire que pour augmenter les ressources d'une œuvre de charité. Le pavillon couvre ici la marchandise; en présence du but généreux qu'on se propose, les réserves de la critique ne seraient pas de très bon goût. Il faut d'ailleurs les étudier avec soin, ces expositions à base historique, parce qu'elles réunissent pour une courte période des peintures empruntées à des cabinets dont la porte n'est pas toujours ouverte. Si mélangées qu'elles soient, elles peuvent nous mettre face à face avec l'inconnu, car s'imaginer que nous savons l'histoire de l'art, c'est obéir aux présomptions les plus folles : elles peuvent aussi nous permettre de retrouver des amis oubliés ou perdus.

Et c'est précisément ce qui arrive pour la seconde exposition des « portraits du siècle », prolongement naturel de la fête qui eut tant de succès en 1883. Le programme est à peu près le même. Comme jadis il s'agit de faire repasser sous nos yeux les cent dernières années de notre histoire. C'est là un très beau cadre. En effet, le caractère des physionomies, la qualité du sourire, l'idéal du peintre, la grâce ou la maussaderie du costume, tout est là. Rien n'est plus intéressant que ce colloque de trépassés causant avec les figures vivantes. Il faudrait prendre en pitié ceux qui, ayant une aussi belle occasion de s'instruire, négligeraient de la mettre à profit.

Cette fois, l'École des beaux-arts a fait aux portraitistes étrangers, ou du moins à quelques-uns d'entre eux, la place qu'ils méritent. Comme nos musées sont d'une pauvreté navrante au point de vue de l'idéal venu de l'autre côté de la frontière, l'exposition prend un caractère nouveau. On n'a pas tous les jours la joie de voir à Paris des œuvres de l'École anglaise; Goya est rare sur notre marché. Allons tout de suite à ces maîtres qui traduisent avec un charme spécial la physionomie de la personne humaine et qui ont un accent exotique même dans la grâce.

La grande curiosité de l'exposition, c'est le Gainsborough de M. le baron Gustave de Rothschild. Cette peinture surprendra peut-être quelques visiteurs. On est habitué à se représenter le peintre de Sudbury comme le maître des élégances. Dans le livre plein de belles hardiesses qu'il publiait l'autre jour[1], M. Théodore Duret remarque, avec une parfaite raison, que Gainsborough s'est plu souvent à « donner à ses personnages une trop grande taille ». Il aime, ce charmeur, à allonger ses figures. Or le tableau exposé à l'École des beaux-arts nous met en présence de lady Acton Ashley qui appartenait à la catégorie des Anglaises courtes. La sveltesse manquait à cette jeune femme : l'ingrate nature lui avait refusé la grâce élancée et facilement ployante; malgré les hauts talons sur lesquels elle est juchée, elle reste petite et elle a dû connaître de bonne heure les mélancolies de l'embonpoint. C'est le cas de rappeler que le portraitiste, alors surtout qu'il reproduit des types féminins, a besoin de la collaboration de son modèle. L'infortuné Gainsborough, qui a été, pour le XVIIIe siècle finissant, un Van Dyck continué et rajeuni, a dû pester contre cette dame mal construite. Il était trop loyal pour en faire une duchesse de Devonshire : battu du côté de l'élégance, il s'est réfugié dans les joies de la peinture.

Pour la couleur et pour l'exécution, le portrait de Gainsborough est une œuvre superbe et forte. La discipline des tons a toujours été, on le sait, un des soucis du maître : son puissant instinct d'artiste semble lui avoir révélé la loi scientifique de l'harmonie : en ce qui concerne la juxtaposition des contrastes, le portrait qu'expose M. le baron Gustave de Rothschild éveille dans le souvenir l'image du *Blue Boy*. La combinaison en est cependant un peu différente. Master Buttall est un jeune garçon qui, vêtu de satin bleu, s'enlève sur un paysage aux frondaisons chaudes et rousses. Les deux tons

1. *Critique d'avant-garde*. 1885, p. 281.

luttent et se réconcilient dans une harmonie vibrante. Dans le portrait de lady Ashley, l'effet est moins frappant, parce qu'il se tempère par l'appoint de notes plus modérées. Nous avons bien une robe bleue dont l'intensité rappelle le vêtement de satin du célèbre *Boy*, mais cette robe s'enveloppe en partie dans une sorte de pardessus blanc et la figure se détache sur un fond de branchages où dominent les verdures d'un bois de sapins. C'est à peine si ces verts sont réchauffés çà et là par quelques bruns discrets. On ne saurait donc trouver ici le contraste strident qu'on admire dans le *Blue Boy*. Et pourtant la couleur est aussi forte, aussi montée. Les sombres feuillages du fond donnent une fraîcheur fleurie aux chairs du visage, qui, bien que la mode en fût déjà un peu passée, semble garder un reste de fard. Les mains sont pâles, blanchissantes, et d'une suprême délicatesse. Rien que par la qualité du ton et particulièrement par le bleu puissant de la robe, ce portrait est une fête pour les yeux.

La magie de l'exécution vaut celle de la couleur. Que le point de départ de Gainsborough doive être cherché dans Van Dyck, c'est, je crois, un fait qui ne saurait être contesté; mais l'instruction que l'artiste se donna à lui-même fut assez compliquée. S'il a aimé Van Dyck, il a aussi aimé Watteau; il a étudié de près ses étoffes et la manière dont il fait chatoyer le satin, dans la *Finette*, par exemple. Enfin il ne faut pas oublier que Gainsborough est de quatre ans plus jeune que Reynolds et qu'il n'a pu voir sans profit la générosité avec laquelle son rival étend la couleur sur la toile. De là une force réelle et une dextérité singulière. Gainsborough a le pinceau léger quand il veut exprimer la transparence des linons et des gazes; sa main s'affermit pour traduire au regard l'opulence des robustes soieries dont s'habillaient les femmes de son temps. Dans le portrait prêté par M. de Rothschild, la robe bleue, si souple à la fois et si solide, est un chef-d'œuvre de peinture. Quant au paysage, il a comme d'ordinaire les brusqueries rapides du décor et le brio d'une improvisation triomphante. Enfin — il est presque inutile de le dire — le type du modèle est bien anglais : elle est jeune, elle est éclatante de santé, cette lady qui devait être habile à remplir à table tous les devoirs d'une femme résolue à se nourrir avec conviction. La poésie n'avait rien à faire dans cette image où Gainsborough a voulu fixer, avec une belle note de couleur, une vivante ressemblance. Ce glorieux tableau est pour le peintre une victoire; pour le modèle, une biographie.

S'ils avaient le désir de nous faire connaître l'École anglaise, les

organisateurs de l'exposition auraient dû placer, à côté de la dame bleue de Gainsborough, un grand Reynolds en pied, un Reynolds monumental; il eût été curieux de voir aux prises les deux maîtres qui, au siècle dernier, faisaient hésiter l'admiration publique. Cette comparaison est impossible à l'École des beaux-arts. Nous n'avons de Reynolds que des portraits en buste; ce sont néanmoins de précieux échantillons de sa manière ou de ses manières, car le grand artiste n'a pas toujours peint de la même façon. La princesse Mathilde a prêté le portrait d'une inconnue, dont l'authenticité semble établie par la rapidité de l'exécution, et aussi par ces hautaines négligences, ces à-peu-près superbes que Joshua Reynolds a tant aimés. Nous retrouvons également le maître dans un autre portrait féminin envoyé par M. Groult. Un vaillant coloriste a seul pu combiner l'effet heureux de cette robe blanche, de cette chevelure rousse, de ce chapeau noir que décore une plume orgueilleuse. C'est une peinture facile, pleine de singularité et de caractère. L'empâtement y est élevé à la hauteur d'un dogme. Dans cette toile, qui parle de loin, Reynolds avoue ses adorations pour Rembrandt.

Le portrait que le même amateur attribue à Georges Romney n'est pas sans nous étonner un peu. C'est l'image très particulière d'une femme vue en buste et portant sur la tête le somptueux édifice d'un chapeau gigantesque. Nos souvenirs de l'exposition de Manchester se sont peut-être altérés, mais nous voyons surtout dans Romney un délicat, et nous sommes surpris de la fermeté de travail et de pâte qui caractérise le portrait de l'École des beaux-arts. La dame au chapeau excessif a sur la poitrine un fichu blanc. Or on admire dans ce fichu qui est une merveille, et dans ces blancheurs solides, une maçonnerie savante bien voisine des empâtements de Reynolds. On peut se demander si Romney, qui est mort en 1802 et qui prépare la venue des maîtres nouveaux, a cette virilité de brosse et cet accent décidé : le doute est permis. Je dois dire au surplus que Reynolds a eu, dans son voisinage immédiat, des imitateurs embarrassants; nous ne les connaissons point en France, et en Angleterre on hésite quelquefois. A la National-Portrait-Gallery de Londres, il existe plusieurs peintures qui procèdent du maître et dont l'attribution reste incertaine. Ces inconnus sont groupés sous une désignation vague, *School of Reynolds*. On voit que, même de l'autre côté du détroit, le problème n'est pas résolu.

John Hoppner, qui ferme le XVIIIe siècle et ouvre l'ère actuelle, est un maître presque ignoré à Paris. Lawrence reconnaissait que les

exemples de ce prédécesseur lui avaient été fort utiles. La manière de Hoppner n'est plus celle de Reynolds. Le portrait de lady Berkeley en robe verte (collection de M. Kahn) est une œuvre distinguée et charmante. Le procédé est tranquille, avec une sorte de douceur intime qui ne s'arrête pas aux surfaces et cherche à dire quelque chose de l'âme. Il faut plaindre, il faut blâmer notre pauvre Musée du Louvre qui s'obstine à ignorer ces délicats et ces vaillants.

Thomas Lawrence est représenté à l'École des beaux-arts par quelques œuvres exquises. Le catalogue, un peu plus gai qu'il n'aurait convenu, s'amuse à nous dire que ce maître, prodigieusement britannique, est l'élève de notre Regnault. Jamais révélation ne fut plus inattendue. Lawrence est le prolongement glorieux et la conséquence de l'art antérieur qui, pour l'Angleterre, commence à Van Dyck et se continue, un peu dans Reynolds, beaucoup dans Gainsborough. Il a, malgré certaines inégalités, le sentiment de la vie, la grâce facile, le charme vainqueur. Dans le double portrait qui appartient à M. Barre, deux jeunes femmes sont groupées; on y voit, avec une souveraine élégance, un art admirable pour exprimer la morbidesse des carnations féminines. La *Lady Ellenborough*, du cabinet de M. Groult, est, comme on sait, une œuvre inachevée, une aimable tête posée sur un fond qui n'a pas été peint; c'est un morceau de la qualité la plus fine. Le *Canova* de la collection de M. Goldsmith est une physionomie vivante, superbement illuminée par une flamme intellectuelle et poétique. Un autre tableau, véritablement digne d'un musée et qui appartient à Mme Barrot, nous montre le *Capitaine G. W. Mamby* revêtu d'un habit rouge que recouvre une pelisse noire. Le soldat, violemment anglais par le type, tient à la main son grand sabre. Au fond la mer, une mer d'un bleu profond qui aurait fait rêver Delacroix. Les adorateurs de la peinture indigente auront beau dire : il y a un grand charme dans cette exécution généreuse, dont les origines premières sont évidemment flamandes et qui n'économise pas la couleur. Lawrence a pu, de temps à autre, avoir quelques heures de défaillance et appauvrir sa palette, mais, presque toujours, il est superbe. Heureux homme! il a connu la belle ivresse du pinceau et la joie de peindre.

Cette grande liberté d'allure, résultat de la force acquise au XVIIIe siècle, fut malheureusement remplacée par de la sagesse et presque par de l'ennui. Une certaine pauvreté succéda à cette opulence. Nous en avons ici une preuve bien authentique dans les portraits de Henry Pickersgill, que nous aurions pu connaître, puis-

que le laborieux vieillard n'est mort qu'en 1875. Les Pickersgill ne sont pas rares : on a fait le compte des peintures qu'il a exposées à la Royal-Academy, et on est arrivé à un total effrayant, 363. C'est trop. Nous ne savons si ce dénombrement comprend les portraits de Cuvier et de La Fayette qu'on peut voir à l'École des beaux-arts. Ce sont des œuvres médiocres et sans flamme.

A côté de ces Anglais, très séduisants et très instructifs, la critique doit placer le dernier des grands peintres espagnols, Francisco Goya. Les portraits qu'on a pu se procurer à Paris nous étaient connus. Mais comment ne pas saluer avec joie celui de la jeune fille de l'artiste, assise et tenant à la main deux roses (cabinet de la baronne N. de Rothschild)? Comment pourrait-on retrouver sans plaisir la *Bru du peintre,* dont Jacquemart a fait autrefois pour la *Gazette* une fine estampe, et enfin le fameux *Jeune homme en habit gris*, de la collection de M. F. Bischofsheim? Nous l'avions vu jadis à Madrid chez M. de Salamanca, cet élégant dont l'attitude et le costume font songer aux incroyables de Carle Vernet, mais sans éveiller dans l'esprit la moindre idée caricaturale. Goya a exprimé tout un caractère dans la pose nonchalante de ce jeune godelureau qui accepte la vie avec indifférence et ne paraît pas devoir l'utiliser beaucoup. Il est content, ce camarade d'Irus, car son habit lui va bien. Grâce à la belle harmonie des gris tour à tour pâles ou légèrement réchauffés, cette peinture est d'une parfaite délicatesse. C'est un des aspects du talent de Goya.

Et, en effet, ce Goya, qu'on croit connaître et saisir, est une sorte de Protée qui se modifie sans cesse et qui vous échappe dans la diversité ondoyante de ses manières. Une seule aurait pu suffire, mais il les a toutes. Parfois il semble avoir connu Prud'hon et, abandonnant les procédés brusques et frénétiques, il a cherché des douceurs caressantes. Parfois, il s'abandonne à sa verve et obéit à l'exaltation du pinceau. Mais à l'École des beaux-arts, Goya se révèle comme un portraitiste sage, assidu à exprimer le caractère individuel et la grâce exotique des types. La souplesse de son talent dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Au retour d'un voyage en Espagne, on voit en lui un peintre qui a été préoccupé et comme charmé par ses contemporains. On dirait qu'il a songé à Greuze, à Fragonard, à David, à Prud'hon, et qu'il les invite à communier dans le culte de son grand ancêtre, Velazquez. Mais Goya, resté maître de son génie personnel, a toujours conservé l'originalité suprême.

Et maintenant entrons en France. Il nous faut revenir sur le

passé; car, pour les organisateurs de l'exposition, les limites d'un siècle ont des élasticités complaisantes. Chardin lui-même, le bon Chardin qui est mort en 1779 et que nous regrettons encore, est parvenu à faire inscrire son nom au programme. On a déjà eu l'occasion de le dire, la question de Chardin portraitiste est une question redoutable et toujours pendante. Je ne parle pas des pastels qui sont connus ou reconnaissables, mais des peintures à l'huile. En 1878, à l'exposition du Trocadéro, nous sommes tombé en arrêt devant le portrait d'un jeune homme vu en buste et tenant à la main un marteau de tailleur de pierre. C'est une des œuvres les plus intéressantes de la collection de M. Alexandre Dumas qui reconnait dans ce bon petit ouvrier son confrère Sedaine. On retrouvera cette peinture à l'École des beaux-arts. Nous en faisons un très grand cas, et, comme nous l'avons dit jadis, l'exécution, particulièrement dans l'habit, la main, le marteau, nous parait rappeler Chardin plus que tout autre maitre. Les connaisseurs brevetés devraient bien nous donner leur avis sur ce morceau rare.

Le hasard des circonstances nous a appelé à nous occuper immodérément du XVIIIe siècle. Parmi les portraits réunis au quai Malaquais, beaucoup ont déjà été décrits. Il faudrait éviter les redites accablantes. Le Louis-Michel Vanloo, signé et daté 1768, est le *Portrait de femme* que M. Paul Eudel exposait à Rouen l'année dernière. Quant à Greuze, il n'a plus rien à nous apprendre. Il foisonne à l'École des beaux-arts et, comme si l'on avait craint que sa part ne fût pas assez belle, on lui a annexé, sans prendre son avis, plusieurs peintures d'une médiocrité notoire. Le pauvre homme refuse ces adjonctions compromettantes. Le plus intéressant des Greuze qu'on nous montre est le *Portrait de Talleyrand* (collection de M. Chaix-d'Est-Ange). Dans sa gentillesse efféminée et systématiquement rajeunie, le personnage est curieux à voir. Ce n'est pas que la peinture soit faible et banale; elle est au contraire onctueuse, excellente peut-être pour ceux qui sont dans le secret de cet art contestable; elle dit en outre à quel point Greuze fut victime de son idéal. On peut apprendre ici combien le sens iconographique manquait à ce peintre mondain. Ainsi qu'il l'a fait pour le *Général Bonaparte* de l'exposition de 1883, Greuze est parti de ce principe que Talleyrand était le frère de la *Jeune fille à la cruche cassée*. Il a cherché la note agréable, candide, légèrement bêlante. C'est une étrange façon de comprendre l'histoire. Bonaparte et Talleyrand étaient de redoutables personnages dont la portraiture ne réclamait pas tant d'innocence.

Bien des peintres, moins illustres que Greuze, ont fait à la fin du XVIII[e] siècle des portraits plus ressemblants que les siens et par cela même plus historiques. C'est le cas de Lépicié, qui n'est pas un inconnu, mais auquel on commence à peine à rendre justice. L'autre jour, on voyait passer à la vente Burat deux œuvres significatives, la *Grand'mère* et la *Bonne mère*, que les amateurs ont très chaleureusement accueillies. Dans le soin que Lépicié apporte, en ses paysanneries, à la ferme exécution des têtes, il a la sincérité d'accent qu'on aimerait à trouver chez tous les portraitistes. Cette recherche résolue de la physionomie individuelle se reconnaît dans la plupart des portraits de Lépicié; mais nous ne pouvons tout dire aujourd'hui, et nous devons nous borner à signaler celui du jeune Carle Vernet (1772), œuvre charmante qui appartient à M[me] Horace Delaroche.

Dans le groupe des peintres du règne de Louis XVI, on retrouve à l'École des Beaux-Arts Joseph Duplessis et Antoine Vestier. Le dernier de ces maîtres est encore enveloppé de quelque mystère : on parle beaucoup de lui à l'hôtel Drouot, mais on le connaît mal, car, toutes les fois qu'il se présente un portrait dont on ignore l'auteur, c'est à lui qu'on l'attribue. Vestier devient ainsi, sans son aveu, le gérant d'une société anonyme qui a peint dans toutes les manières et dans tous les styles. C'est une question qu'il faudra élucider un jour. Pour constituer le dossier de l'affaire, il convient de saisir au passage tous les Vestier qui portent une signature. Parmi les toiles qu'expose M. Debladis, il en est une qu'il est bon de noter : c'est le portrait du peintre par lui-même avec l'inscription autographe *Vestier Pictor Regis 1785*. Cette peinture, où manque un peu l'accent particulier, est empreinte d'une grande sagesse. Du reste, Vestier est toujours attentif au modelé et il a, plus que beaucoup de ses contemporains, une certaine tendresse dans les chairs.

Cette caresse de l'épiderme se trouve parfois chez un peintre dont il serait excessif de faire un héros, mais qu'il faut connaître, parce que ses œuvres démarquées se présentent çà et là sous de faux noms. Je veux parler de Trinquesse. L'Académie lui causa bien des ennuis : ayant posé deux fois sa candidature, il fut refusé deux fois. Il se consolait en faisant des dessins à la sanguine, des scènes sentimentales, des portraits qu'il ne faudrait pas trop mépriser. Celui qu'expose M. Jean Dollfus est signé et daté *L. A. R. Trinquesse*, 1780. Il représente une femme d'aspect très Louis XVI et il est modelé, dans un goût un peu fondant, avec une patience éprise

de la morbidesse. L'artiste semble avoir voulu idéaliser son modèle[1]. Trinquesse est au Musée de Berlin et le catalogue de 1883 lui consacre quelques mots insuffisants. J'ajouterai que, dans l'état actuel de la science, la vie active de Trinquesse se révèle en 1771, par une sanguine vendue jadis à l'hôtel Drouot, et qu'elle ne dépasse pas le Salon de 1793 où il expose des compositions dont le titre seul suffit à faire palpiter les âmes sensibles. Ainsi, pour la biographie de Trinquesse, nous ne savons ni le commencement, ni la fin.

Je brusquerai Mme Vigée-Lebrun, si bien représentée d'ailleurs à l'École des beaux-arts, parce qu'elle n'est ignorée de personne et parce que, dans cette étude, je cherche un peu la curiosité instructive. Mais je dirai un mot de deux peintres, Martin Drolling et Boilly qui, oubliés un instant, sont tout à coup redevenus à la mode. Dans leur propreté pseudo-hollandaise, dans leur sentimentalité de porcelaine, ils représentent bien le mouvement qui se produisit aux approches de la Révolution. Les scènes de genre qu'ils ont multipliées avec un soin désespérant ne sont pas en cause aujourd'hui. Nous n'avons à faire qu'aux portraitistes.

Martin Drolling est l'auteur de la fameuse *Cuisine* du Louvre, tableau qui, il y a quarante ans, avait le don de mettre la jeunesse en fureur. Notre lyrisme s'accommodait mal de ces casseroles reluisantes. Heureusement le peintre alsacien a fait des portraits et il y a mis, avec une volonté patiente, une précision merveilleuse. La Comédie Française a détaché de son musée un précieux morceau, le ***Portrait de Baptiste***. L'œuvre est datée de 1802 et quoiqu'elle soit nécessairement un peu maigre, elle est superbe et fine. On se sent troublé dans le classement des époques historiques, on est tenté de corriger ses méthodes de jugement lorsqu'on voit, à la veille de l'Empire, un artiste d'ailleurs isolé, dessiner d'un trait si sûr un visage humain, le maintenir tout entier dans les tons clairs et supprimer résolument l'idéal académique dont le virus envahissait déjà l'École. Jamais écriture ne fut plus lisible et plus sincère. Cet Holbein de 1802 est pour nous l'une des plus touchantes curiosités de l'exposition. Désormais, sans être tout à fait conquis par les séductions de la *Cuisine* du Louvre, nous ne prononcerons pas sans respect le nom de Martin Drolling.

Il est certain que lorsque les petits maîtres de cette époque de transition sentaient encore en eux la chaleur du XVIIIe siècle, ils

1. D'après la seconde édition du catalogue qui a corrigé quelques-unes des erreurs du premier tirage, ce portrait serait celui de la duchesse de Polignac.



peignaient bien : malgré leur respect pour Van der Werff, ils y regardèrent à deux fois avant d'adopter la manière ultrà émaillée, qui nous est si antipathique. Boilly, l'homme du satin, a été bien curieux au début. La *Famille Gouin*, que M. Emile Perrin a exposée, est un tableau de 1787, c'est-à-dire du temps où Boilly vient d'arriver de sa province. Il est encore fidèle à l'idéal qui va disparaître. L'artiste a réuni dans un salon Louis XVI tous les membres d'une famille : le groupe s'arrange de la façon la plus naturelle du monde et chacun des personnages a son caractère comme sa fonction. En outre — et c'est là ce que nous voulions faire remarquer — ce Boilly primitif est peint largement, d'un pinceau gras qui ne permet pas de prévoir les mièvreries de la seconde manière. Dans le tableau de la *Famille Gouin*, les détails du mobilier, l'exactitude des costumes, le sourire des physionomies, tout est écrit avec une bonne humeur facile et spirituelle.

A la fin du siècle, les maîtres en lumière, David et Prud'hon, ne se contentent plus de ces scènes intimes : ils agrandissent le spectacle ; mais si ambitieux qu'ils aient été dans leur recherche de l'idéal, ils ont souvent suivi les conseils de l'humble nature et ils n'ont pas eu à le regretter. Les organisateurs de l'exposition de 1883 avaient trouvé de beaux portraits de David : résolus à ne pas se répéter, ils ont dû chercher ailleurs, et leur effort a été heureusement récompensé. Le *Marat*, prêté par M. Terme, est l'exemplaire qui a appartenu au prince Napoléon : il est bien connu, mais il est bon à revoir, parce qu'il rappelle une des émotions les plus sincères de David et qu'il est fortement marqué des signes du temps [1]. Le *Portrait de Mme Chalgrin* n'est pas moins précieux : l'aimable femme s'enlève sur un fond rougeâtre ; l'exécution est simple et franche et se rattache à la meilleure manière du maître, toujours si intéressant quand il s'abandonne et quand il n'achève pas.

Enfin, un tableau envoyé de Bruxelles par M. Van Praet nous montre David en flagrant délit de naturalisme. Trois femmes d'une laideur impossible à décrire sont réunies dans le même cadre.

1. A l'heure où nous corrigeons ces épreuves, on apporte à l'École des Beaux-Arts un autre exemplaire du *Marat* expirant dans sa baignoire. Il appartient à M. Jules David, petit-fils du conventionnel. Le nouveau tableau porte l'inscription : *A Marat. David. L'an deux,* qui ne figure pas sur celui de M. Terme. Les tribunaux sont saisis de l'affaire. Après avoir comparé les deux œuvres, nous avons peut-être une opinion ; mais nous demandons la permission de ne pas nous mêler à ce débat.

Comme on ne sait pas le nom de ces déshéritées, et qu'on peut, sans blesser les convenances, en parler librement, on nous permettra de dire que ces trois inconnues sont les Parques habillées à la mode de 1810. Groupées avec art et regardant courageusement le spectateur, ces infortunées, à qui le ciel refusa la grâce, semblent avoir intéressé David. Il a souligné leur maussaderie et leur vulgarité. Oubliant les Romulus en terre cuite et les Sabines en bois verni, l'artiste s'est mesuré hardiment avec le difficile problème de la laideur vivante et il a mis une sorte de joie féroce à peindre ce trio de monstres odieux. Cette page, où manque tout idéal, est singulièrement solide et robuste. Elle fait le plus grand honneur au maître. Ceux qui ne connaissent pas le David réaliste pourront l'étudier ici dans le maximum de sa force et de sa vaillance.

La Société philanthropique nous avait montré en 1883 de si beaux Prud'hon, que le Comité a craint un instant de ne pouvoir trouver pour la seconde exposition des œuvres d'un mérite égal. Mais il a cherché et il a eu la bonne fortune de faire sortir de l'ombre plus d'une œuvre inconnue. Nous attachons un grand intérêt à un portrait qui aurait mérité une place meilleure, celui de *Mme Grassini*. Assise au piano, elle est charmante avec sa robe de gaze noire décolletée et ses bras nus. L'esprit d'une physionomie sympathique a rarement été mieux exprimé. La souplesse du pinceau fait vivre les chairs dans leur blanche morbidesse. Ici Prud'hon dépasse tous ses contemporains. C'est aussi un délicieux portrait que celui de *Mme Copia*, la jeune femme du graveur qui a reproduit plusieurs des compositions du maître. D'après les indications fournies par le catalogue de l'exposition des œuvres de Prud'hon en 1874, ce portrait serait de 1792. L'aimable Mme Copia s'y montre tout à fait piquante avec sa robe à la Charlotte Corday, son chapeau trop petit et les amusantes absurdités de sa toilette. On aura plaisir à retrouver ici la gravure de ce portrait, qui appartient à M. Ferdinand Bischofsheim, l'heureux possesseur des Goya dont nous avons parlé.

D'autres œuvres, postérieures par la date, nous montrent Prud'hon épris des délicatesses définitives; tel est par exemple le *Portrait de la duchesse de Talleyrand* et aussi une esquisse très blanche du *Portrait de Mme Jarre* si justement admiré au Louvre. On peut voir dans ce projet, qui est plus une vision qu'une réalité, comment le maître préparait ses peintures. Gardons-nous d'oublier dans cette énumération, qu'on aimerait à faire complète, le personnage inconnu portant un uniforme de lancier et un autre anonyme dont le front, couvert

d'un grand chapeau, est intelligent et superbe. Il y a dans ces divers portraits des différences d'exécution bien touchantes. On y saisit sur le vif les transformations successives d'un libre esprit qui refuse de se cloîtrer dans un étroit idéal et qui va cherchant toujours.

Nous n'avons pas un goût bien décidé pour les mythologies de Gérard : son tableau du Louvre, l'*Amour et Psyché*, nous cause toujours un certain malaise : il y a là trop de convention et de mensonge; mais quand Gérard est devant la nature vivante, il devient sérieux et sa sincérité lui donne de la maîtrise. Ces heureuses aventures sont contemporaines de sa jeunesse. Le *Portrait de Mlle Brongniart*, de la collection de M. le baron Pichon, est de 1795. C'est donc l'œuvre d'un peintre de vingt-cinq ans. Quelle conviction dans le travail, quel zèle à chercher la note intime et caractéristique! L'image de cette jeune fille, debout, en robe blanche, a, dans les colorations bistrées des chairs, dans la fermeté du dessin, le charme sévère et la dignité d'un Bronzino. Ingres, entré chez David vers 1796, a dû voir ce portrait et il paraît en avoir été touché.

Cette austérité dans la recherche du type nous la retrouvons en effet dans les œuvres anciennes du peintre de Montauban. Le voyage en Italie, bien plus que l'enseignement de David, précisa cette préoccupation et y mêla un peu de système. Les premiers portraits d'Ingres, le sien d'abord, celui de son père, sont excellents et il y a aussi une grande force concentrée dans ceux de *Bartolini* et de la *Comtesse de Tournon*, visage de vieille où le détail s'écrit avec une sévérité magistrale. Je ne vois pas pourquoi le peintre a aimé, pendant une assez longue période, à prêter à ses modèles les tons brunis du pain d'épice. Je n'accepte pas non plus toutes ses singularités. Le maître, qui nous a donné des dessins d'une grâce si vivante et souvent si moelleuse dans sa décision, a presque toujours été la victime de son parti pris quand il a eu à manier la couleur. Il a plus d'une fois confondu la bizarrerie avec le style. Nous ne sommes pas fâché qu'on ait exposé son *Napoléon Ier*, que possède l'Hôtel des Invalides. L'œuvre est célèbre, mais elle est peu connue des générations nouvelles. Elle étonna beaucoup les visiteurs du Salon de 1806 et elle est restée la plus étrange chose du monde. L'empereur, élevé à la dignité de figure de cire, est sur son trône, affublé de tous les symboles qui caractérisent, dit-on, la majesté souveraine. C'est une idole byzantine. Ingres s'est montré attentif à n'oublier aucun des bibelots du bric-à-brac impérial : il n'a oublié que la vie. Je ne crois pas qu'il soit possible de voir une peinture plus morte.



P. Prud'hon pinx^t G. Mercier sc.

Mme COPIA

(Collection de M. Bischofsheim)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Clément_Paris

Il est bon d'être austère, mais il faut avoir pitié des êtres et des choses et leur faire, quand on est peintre, l'aumône d'un peu de peinture. Ingres n'avait pas cette charité. Nous ne voulons pas examiner l'un après l'autre les portraits réunis à l'École des beaux-arts. Mais que d'indigence et de système! Presque toujours les chairs ont la consistance du bois; les vêtements sont en métal; il y a même une certaine robe bleue que la bonne faiseuse a taillée dans du fer-blanc. Il est fâcheux d'avoir à dire que ces erreurs ont été admirées, qu'elles le sont peut-être encore. C'est dans les premiers portraits d'Ingres, c'est surtout dans ses beaux crayons qu'il faut étudier ce peintre glorieux et dur.

La tradition française répugne à ces choses âpres et coupantes. Ingres n'a pas été suivi. Bien des œuvres exposées au quai Malaquais sont des protestations contre cette manière qui pétrifie la vivante image. Tous les portraitistes de la Réstauration et du règne suivant sont là et l'occasion serait bonne pour caractériser au passage Gros, Géricault, Ary Scheffer, Horace Vernet, Paul Delaroche. Aux maîtres illustres de ce temps s'ajoute Brascassat. Il n'était pas dans les habitudes du célèbre animalier de faire des portraits : il a pu aux jours de sa jeunesse en peindre quelques-uns; mais bientôt la bête lui parut plus intéressante que l'homme, et nous nous rappelons encore l'avoir vu en conversation réglée avec une chèvre, dans le petit enclos gazonné qu'il avait ajouté à son atelier de Clignancourt. Un jour, après nous avoir montré des paysages et des animaux qui laissaient notre romantisme un peu froid, Brascassat tira d'une armoire une terrible étude, la tête sanglante d'un décapité. Cette étude, inspiration rétrospective empruntée à l'idéal de Géricault, appartient à M. Krafft et elle est à l'École des beaux-arts. Nous pouvons, bien que notre témoignage soit inutile, en certifier l'authenticité. En montrant cette tête coupée, le bon Brascassat, qui était le plus doux des hommes, avait presque l'air de demander pardon d'avoir été, en un jour de délire, infidèle à ses mœurs pastorales.

On retrouvera à l'exposition organisée par la Société philantropique d'intéressantes œuvres de Couture, de Chassériau, de Diaz et surtout de Gustave Ricard. On les connaît presque tous, ces portraits de Ricard, mais plus on les revoit, plus on se persuade qu'il y avait, chez cet artiste inquiet, des qualités de premier ordre. Il a connu tous les maîtres anciens, il leur a tour à tour demandé un reflet de leur charme victorieux, et cependant il est resté bien moderne. Si, comme on l'annonce, les galeries de l'École française du Louvre



P. Prud'hon pinx^t. G. Mercier sc.

Mme COPIA

(Collection de M. Bischofsheim)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Clément _ Paris

doivent être réorganisées et agrandies, il faudra, puisque les temps de la justice sont venus, y réserver une place à Gustave Ricard.

L'exposition, calquée sur le modèle de celle de 1883, s'achève avec les œuvres des vivants. Si l'on voulait tout dire, un nouveau chapitre serait nécessaire, car les organisateurs de la fête ont pris soin de nos plaisirs et ils ont appelé à leur aide les meilleurs de nos portraitistes, les Delaunay et les Paul Dubois, les Baudry et les Henner. Ces vaillants se présentent escortés des Bonnat, des Chaplin, des Carolus Duran, des Jules Lefebvre, de M[lle] Nélie Jacquemart dont le pinceau se montre si ferme dans le beau *Portrait de Dufaure*. A ce groupe s'ajoute un isolé, l'excellent graveur Gaillard qui croit aux choses anciennes et qui estime, comme ses ancêtres, que la portraiture n'admet pas la tricherie et que le visage humain est un monde où l'on fait constamment des découvertes, Assurément, il ne saurait nous être pénible d'examiner à loisir les peintures de ces excellents maîtres, et nous devons avouer qu'ils sont plus intéressants que l'infortuné Trinquesse dont nous avons parlé avec une complaisance coupable. Mais nous demandons à ces modernes de vouloir bien nous faire crédit. Tous ou presque tous sont au Salon, et on nous rendra cette justice que nous avons consacré à les célébrer sur tous les modes une forte part de notre capital intellectuel. Ce n'est guère, mais on donne ce qu'on a. Il suffit de dire, dans une phrase générale, que le présent vaut le passé; que l'histoire du portrait n'est pas finie en France et qu'elle continue à dérouler noblement son kakémono illustré d'images souriantes ou graves.

Il faut enfin remercier la Société philanthropique : elle a toutes les charités : son œuvre est double. Si, par les expositions à la fois rétrospectives et actuelles qu'elle organise, elle parvient à assurer aux déshérités un asile et des repas moins incertains, elle rend aussi un service signalé à la respectable catégorie d'indigents auxquels elle apporte le pain de l'esprit. Nous avons pu, au début de cet article, insinuer timidement qu'une méthode plus rigoureuse et plus critique pourrait présider au choix et au classement des peintures qu'on nous montre. Mais cette observation ne vient pas d'unt méchante âme. Il faut considérer le résultat. Le mal suprême, c'est l'ignorance : ils sont nos collaborateurs et nos amis tous ceux qui, ayant pitié des pauvres, consentent à nous enseigner quelque chose.

PAUL MANTZ.



EXPOSITION D'ADOLPHE MENZEL

A PARIS



Une étude sur Adolphe Menzel n'est plus à faire dans la *Gazette;* elle a été écrite, et de main de maître. Nos lecteurs n'ont sans doute pas oublié les articles si remarquables de Duranty [1]. En les relisant, je me rappelais nos conversations sur le grand artiste allemand, alors inconnu du public français, notre secret désir de voir ici-même une exposition de ses œuvres ; c'était comme un voyage de découvertes à travers un pays nouveau, un autre monde. Je me rappelais aussi la triste et brusque fin de notre cher et regretté collaborateur, survenant au milieu de la publication de son travail, la belle lettre de Menzel, ému de cette mort prématurée comme il l'eût été de la perte d'un ami.

Il y a déjà cinq ans. Aujourd'hui nos souhaits se trouvent réalisés.

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXI, p. 201-217, et t. XXII, p. 105-124.



ÉTUDE PRISE AUX ENVIRONS DE VÉRONE
(Dessin de M. Ad. Menzel.)

Une exposition d'un certain nombre d'œuvres de M. Menzel, organisée par les soins de M. F.-G. Dumas vient de s'ouvrir aux Tuileries dans le pavillon de la Ville de Paris. Si incomplète, si imparfaite même que soit cette exposition, elle est d'un haut enseignement, et il faut la recommander à l'attention de tous ceux qu'intéresse un art sain, vivant et robuste.

Il a fallu une grande bonne volonté, beaucoup de persévérance et quelque courage chez M. Dumas pour risquer une partie de ce genre. On a pu s'en apercevoir aux rumeurs qui se sont élevées dans la presse, à l'étonnement des indifférents, à la suspicion des malveillants; c'était comme un grondement en sourdine qui a failli dégénérer en tempête. Que nous veut ce trouble-fête? Que signifie cette invasion de la concurrence germanique sur notre marché? De quel droit a-t-on concédé à cet intrus, à cet ennemi de la France, un local public? Et le conseil municipal de pérorer, l'administration de s'émouvoir. Il a fallu le holà de quelques gens mieux avisés et plus libéraux pour ramener l'incident à ses véritables proportions En réalité, le patriotisme n'a rien à voir dans l'affaire et nous devons être justement flattés qu'un artiste de la valeur, de l'âge et de la situation de M. Menzel, parvenu dans son pays au faîte de la renommée et des honneurs, dont les œuvres se couvrent d'or en Allemagne, en Angleterre et en Amérique, ait ambitionné, sans aucune arrière-pensée d'intérêt et de spéculation, de soumettre un certain nombre de ses œuvres au jugement du public parisien. Quand je dis ambitionné, je me trompe; il s'est contenté de répondre avec beaucoup de bonne grâce aux sollicitations d'un groupe d'artistes et de critiques d'art français. Car, il n'est pas inutile de le remarquer, dans cette exposition de 386 numéros, pas un tableau, pas une aquarelle, pas un dessin n'est à vendre; sauf les dessins et quelques aquarelles empruntés aux cartons de l'artiste, tout appartient à des amateurs ou à des musées publics.

Certes il convient de respecter les susceptibilités du patriotisme, il est salutaire de conserver vivant au fond du cœur le souvenir des épreuves de la patrie, et je serais des derniers à faire l'apologie d'un cosmopolitisme dissolvant; mais, heureusement, l'art n'a rien à démêler avec les exigences de la politique, « l'art n'a pas de patrie », et, de même que nous nous pressons aux auditions des œuvres de Wagner, nous pouvons visiter sans remords l'exposition de Menzel. Habituons-nous donc à cette idée que le monde ne finit pas à l'avenue de Villiers et au boulevard des Batignolles,



ÉTUDE DE PORTEUSE D'EAU, POUR LE « MARCHÉ DE VÉRONE ».

(Dessin de M. Ad. Menzel.)

Il y avait un intérêt de l'ordre le plus élevé à faire connaître à Paris l'artiste le plus considérable d'outre-Rhin. C'est dans le libre échange intellectuel qu'un peuple viril peut trouver des armes pour la lutte internationale qui grandit chaque jour avec la concurrence ; ce n'est pas en se cachant la tête derrière une pierre, comme l'autruche. On a, du reste, fait remarquer que les Allemands eux-mêmes nous ont donné l'exemple de la tolérance en exposant à Berlin, dans un *bâtiment municipal*, une des scènes militaires de ce pauvre Neuville qui vient de mourir.

N'insistons pas davantage, et entrons à l'exposition du pavillon des Tuileries; elle mérite à tous égards un loyal et sérieux examen. Aussi bien la *Gazette* manquerait à son devoir si elle passait sous silence une manifestation de cette importance; elle ne doit pas oublier que, la première en France, elle a rendu hommage au talent d'Adolphe Menzel [1].

La franchise m'oblige à reconnaître que l'aspect d'ensemble de cette exposition n'est pas de nature à satisfaire un public habitué à des exhibitions brillantes; le local, une simple baraque en planches, est mal situé, triste, froid, la lumière grise et insuffisante, et, ce qui est plus grave, le choix des œuvres n'est pas au-dessus de tout reproche. Il fallait faire des efforts pour y mettre plus de peintures et de plus marquantes; le talent de M. Menzel ne nous apparaît que sous une ou deux de ses faces. M. Dumas pourra répondre qu'il est facile de donner des conseils et que d'autres à sa place eussent été aussi embarrassés devant le refus du gouvernement prussien de laisser exposer aucune toile ayant trait à l'histoire de l'Allemagne et surtout à l'histoire contemporaine. Ce refus, dont l'intention courtoise était de ménager nos susceptibilités nationales, nous a privés des œuvres que leur haute portée philosophique, leur forme expressive et humoristique, — comme la *Table ronde à Sans-Souci*, et le *Concert de flûte*, — ou que leur grandeur épique, — comme la *Nuit de Hochkirch* et le *Couronnement à Kœnigsberg*, — rendaient plus propres à frapper les imaginations françaises. Les mêmes motifs ont empêché l'envoi de cette étonnante suite de portraits et d'études à l'aquarelle pour le *Couronnement* que possède le cabinet des Estampes de la Galerie nationale de Berlin. C'est dans ces œuvres que le génie de M. Menzel a donné sa plus forte et sa plus personnelle affirmation. Il faut regretter aussi l'absence de certains

1. Duranty, les *Écoles étrangères à l'Exposition universelle de 1878* (*Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 59).



ÉTUDE DE FEMME, PAR M. AD. MENZEL.
(Dessin de l'artiste.)

petits tableaux de caractère intime comme la *Procession à Gastein*, une merveille de vie et d'observation, ou comme celui qui est intitulé *Am Kamin*, dont la *Gazette* a publié naguère une si excellente eau-forte[1]. Mais, puisque l'on était réduit à un repas frugal, du moins fallait-il être plus sévère dans la composition du menu. J'aurais voulu, dans une salle élégante comme la galerie de la rue de Sèze, sous une belle lumière, un choix de morceaux hors de toute discussion : une vingtaine d'aquarelles, comme le *Liseur*, le *Portrait du major*, les *Projets de voyage*, les *Études d'armures*, la *Vue de Gastein*, le *Tigre*, les *Cerfs*, l'*Autel* ou l'*Échafaudage*, deux ou trois peintures significatives comme la *Forge* ou le *Souper au bal*, et une centaine de dessins triés sur le volet. L'effet eût été autrement décisif, même sur les artistes et sur les visiteurs les mieux disposés à l'impartialité. Quand on veut faire avaler une pilule, il faut la dorer, dit le proverbe. Le proverbe a raison : le *Marché de Vérone* fait tort à la *Forge;* le *Patricien* ou la *Tête de reître* (n°s 253 et 319), œuvres déjà vieillies, sembleront des thèmes bien poncifs à des Parisiens de l'an de grâce 1885. Je ne suis pas en général partisan des compromis ; il en fallait, dans le cas présent, pour faire admettre les audaces d'une conception d'art, par certains côtés, si différente de la nôtre.

Le *Marché de Vérone* est la dernière production importante de M. Menzel. Les admirables études, dessinées sur nature, que l'artiste avait rapportées de la *Piazza delle Erbe*, pouvaient faire espérer une œuvre d'un accent plus ferme, d'une écriture plus nette, d'une saveur plus pittoresque.

Dans un espace de deux pieds et demi carrés il y a tout l'encombrement d'une ville méridionale, le grouillement d'une foule, les cris des revendeurs, le va-et-vient des paysans avec leurs charrettes, la flânerie ahurie des touristes, les bousculades des gamins, un tumulte de bruit, de mouvement et de lumière. C'est du moins ce que M. Menzel, dans un prodigieux effort de concentration, s'est efforcé d'y mettre. A l'accomplissement de cette tâche, il a employé toute sa science de dessin, toutes ses ressources d'observation. D'où vient que le résultat n'a pas entièrement répondu à un aussi laborieux effort? De deux causes selon moi : des dimensions trop exiguës de la toile et de la gamme heurtée des colorations. Je sais que M. Menzel a une insurmontable répugnance pour les grands tableaux; voici cependant un sujet qu'il était irrationnel d'enfermer dans un espace

1. Voir la planche de M. Le Rat, *Au coin du feu*, t. XXI, 2e période, p. 206.

aussi étroit, à moins de le traiter avec la sécheresse précieuse d'un miniaturiste. Au lieu d'un tableau clairement ordonné, où le regard pénètre aisément, c'est un pêle-mêle de petites figures fouettées, hachées sous les coups d'un pinceau, assurément plein de certitude, mais d'une âpreté et d'une liberté sans frein. Cette contradiction fait naître chez le spectateur deux sensations inconciliables : le besoin de s'approcher pour lire les détails de cette scène enfiévrée de mouvement et une sorte d'impulsion instinctive à s'éloigner, pour achever par la distance ce que l'exécution de chaque figure a de trop grossoyé. Quant à la couleur, malgré ou peut-être à cause de tous ces visages uniformément passés au jus de réglisse, elle n'a rien d'italien; les valeurs manquent de nuances et de transition. On voudrait dans cette atmosphère plus de transparence et d'unité, dans cette lumière plus de calme et de véritable éclat. Le peintre a cherché le plein air et même le plein soleil : son pinceau ne l'a pas rencontré. Il faut une longue attention, une contention pénible pour pénétrer dans cette toile où l'on étouffe. C'est dommage, en vérité; car l'artiste y a multiplié les traits d'humanité, les détails où le sentiment de la vie s'épanouit en jets imprévus, les trouvailles de gestes et de physionomies. Chose curieuse, la photographie du tableau est plus lisible que le tableau lui-même; ramené aux effets de blanc et de noir, le *Marché de Vérone* prend une signification qu'il était difficile de découvrir dans la peinture.

M. Menzel est plus grand dessinateur que grand peintre; le jeu des colorations gaies, des nuances délicates, des caressantes et savantes harmonies, lui échappe; la beauté du ton cherchée pour elle-même lui est indifférente : il est de son pays et de sa race tout entier. Son imagination positive ne s'égare point en chemin à la poursuite des raffinements de la touche ; armée d'un crayon, comme d'un scalpel, sa main va droit au but, fouillant l'âme, le cœur, l'épiderme de ses modèles, qu'il saisit dans l'éternelle comédie de la vie. C'est dans le dessin, et j'aurai l'occasion de le répéter, c'est dans l'accent du coup de crayon que M. Menzel se montre artiste incomparable, presque unique dans notre temps. Rarement, au contraire, sauf peut-être dans le tableau de la *Forge*, son chef-d'œuvre, il a fait preuve d'une maîtrise impeccable, d'une discipline de pinceau sachant s'accommoder des nécessités de la lumière ambiante.

C'est peut-être à l'extrême simplicité de ses colorations que la *Forge* doit d'être une œuvre d'une beauté à peu près accomplie. Des noirs profonds, des gris transparents, quelques lueurs incan-

descentes dans la gamme des rouges orangés : tel est le grand parti sobre et puissant sur lequel le peintre a construit cet admirable tableau de vie active. Le titre de la *Forge* a prévalu, mais c'est sous celui de l'*Usine* qu'il a été d'abord exposé. Il date de 1875. Il a figuré à l'Exposition universelle de 1878, où il fit l'étonnement de tous les artistes. Le public n'y prit pas garde. Je l'ai revu à la Galerie nationale de Berlin, dont il est le plus bel ornement. Il me semble que les années ont encore ajouté quelque chose à la plénitude de la facture, à l'énergie des formes en mouvement, à la mâle franchise et à l'unité de l'effet, à la fuite des plans dans cette atmosphère chargée, vibrante, traversée de lumières obliques. Œuvre de haute portée morale, bien faite pour provoquer les méditations du penseur; œuvre étonnante par les difficultés techniques que l'artiste y a accumulées et surmontées comme à plaisir; glorification suprême de la lutte entre l'homme et la matière dans les conditions de sombre violence et d'impitoyable dureté que la science a faites au monde moderne; épopée de la fonderie, terrible vision où l'humanité n'apparaît plus que comme une collectivité inconsciente dominée par une force supérieure!

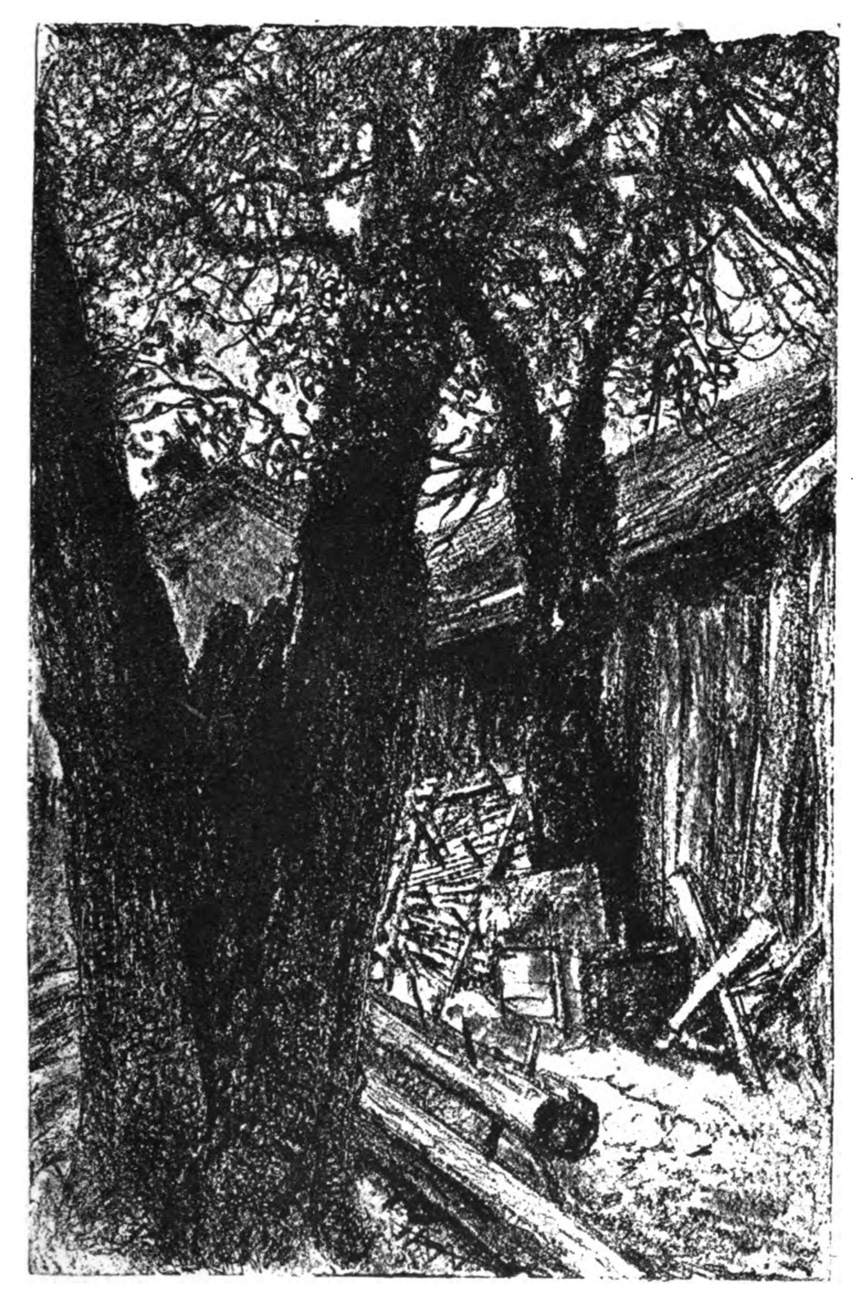
« Les feux des fourneaux et le jour pâle du dehors, voilé par une buée de vapeurs, se combattent dans l'antre sombre et confus où des bras, des têtes, des corps, des roues, des tringles, des charpentes entremêlent leurs silhouettes..... Évoqué par les différentes clartés des foyers, un peuple d'ouvriers, la pipe à la bouche, les reins cambrés, les bras levés ou le dos courbé, se raidit pour frapper, soulever, traîner. Des hommes mangent dans le coin le plus noir; d'autres, demi-nus, se lavent et s'essuient.

« Les gestes, les mouvements me rappellent Daumier ; les forgerons qui se tiennent près des foyers, ont l'œil très dilaté et très brillant; je ne voudrais que ce trait pour me dire que cet artiste connaît, saisit le côté caractéristique d'un milieu, d'une situation.

« C'est très simple, très fort et très beau » [1].

Il n'y a pas lieu de s'arrêter à quelques autres tableaux déjà anciens dans l'œuvre de M. Menzel, comme les *Tuileries* (1867) et le *Parc* (1846), qu'on eût mieux fait de ne pas exposer. Je ne retrouve point là, surtout dans les *Tuileries*, la personnalité de M. Menzel. Cette toile fut peinte pendant le séjour du maître à Paris, lors de

1. Duranty, la *Peinture allemande à l'Exposition universelle de* 1878 (*Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 50 et 47.)



ÉTUDE DE SCIERIE, PAR AD. MENZEL.
(Dessin de l'artiste.)

l'Exposition universelle de 1867; l'artiste s'y montre comme distrait, dépaysé, hors de son cadre et de son milieu.

Plus intéressant est le petit tableau des *Paysans regardant le jeu de la Passion* (1859); étude de physionomies, notation de mœurs paysannes, où le peintre nous fait entrevoir un coin de ces spectacles populaires, dont la pratique s'est conservée depuis le moyen âge dans quelques provinces de la Souabe et de la Bavière.

Mais le *Souper au bal* est certainement avec la *Forge*, une des œuvres les plus extraordinaires de M. Menzel.

Comme tableau de vie berlinoise, l'artiste n'a rien peint de plus vigoureux, de plus franc, de plus incisif. C'est un chef-d'œuvre de sincérité ironique, et, sans le vouloir peut-être, de cruelle satire, où la réalité, scrutée, soulignée par un observateur impitoyable, surgit à nos yeux avec son conflit d'élégances et de vulgarités, son pêle-mêle de ridicules, de gloutonneries cyniques, de politesses mensongères, sa cohue de chairs étalées, d'uniformes, de chamarrures, d'étoffes voyantes, avec le cliquetis des verres, des plateaux, le tourbillonnement des formes sous les ondées scintillantes, dans l'éclat vermeil de la lumière tombant des lustres.

Ceux qui, en art, sont touchés par l'humour profond d'un Hogarth ou d'un Daumier, pourront s'arrêter longtemps devant cet étonnant tableau.

LOUIS GONSE.

(La fin prochainement.)



REVUE MUSICALE



Nous avons annoncé dans la *Chronique* le succès de la dernière partition de Victor Massé : *Une nuit de Cléopâtre;* cet ouvrage est venu fort à propos mettre un terme aux infortunes de l'Opéra-Comique. L'excellent directeur de ce théâtre jouait de malheur depuis quelque temps : la fée du logis s'était enfuie, et, par surcroît, on lui faisait un crime des efforts, un peu exagérés sans doute, qu'il avait faits pour la retenir. Mlle Van Zandt partie, on ne tarda pas à s'apercevoir que la foule était attirée beaucoup plus par le charme de la sirène que par ce qu'elle chantait; il fallut renouveler le répertoire. Je n'ai pas à rappeler l'insuccès des premières tentatives: la disparition rapide de *Diana* et l'accueil réservé fait au *Chevalier Jean* laissaient le théâtre à découvert. *Carmen* lui restait, il est vrai, et *Carmen* est un chef-d'œuvre; mais deux cents représentations successives de cet ouvrage ont naturellement épuisé, dans une certaine mesure, sa puissance attractive : l'heure approche où il faudra le laisser prendre quelque repos. C'est une des richesses du théâtre, un joyau parmi les œuvres de Boieldieu, d'Hérold et d'Auber qui dorment dans les cartons de l'Opéra-Comique et constituent, pour ainsi dire, son fonds de réserve. La prudence conseille d'user avec ménagement de ces précieuses ressources.

Une nuit de Cléopâtre vient donc à point; son succès est incontestable. La valeur de cet ouvrage paraîtrait cependant fort exagérée si l'on ne tenait compte des épreuves auxquelles est, depuis longtemps, soumise la bonne volonté du public que passionne encore la musique de théâtre. Après une

disette persistante, on est porté à trouver exquis les produits ordinaires des années d'abondance.

A vrai dire, le nouvel opéra de Victor Massé n'ajoutera rien à la réputation de l'aimable musicien à qui l'on doit tant de partitions charmantes. d'une inspiration peu élevée, sans doute, mais facile, souvent élégante, et d'un tour particulier. L'auteur des *Noces de Jeannette*, de *Galatée* et des *Saisons*, occupe dans l'art une place distinguée à côté et au-dessous d'Auber. Il est en musique l'égal de ces petits maîtres du XVIIIe siècle, peintres, dessinateurs et graveurs, dont la gloire n'a jamais été si bien assise qu'elle l'est aujourd'hui. Par une étrange contradiction, notre École actuelle de musique et beaucoup d'amateurs distingués n'admettent pas qu'un compositeur puisse se recommander, en 1885, des qualités de goût, de sobriété et d'invention délicate, que nous estimons si haut dans les œuvres de la plastique du siècle dernier. Il n'est plus permis à un musicien de s'essayer à la musique « de genre »; peu importe que la nature l'ait créé pour les œuvres douces de l'esprit et du cœur, il lui faut se lancer dans les folles équipées s'il veut inscrire son nom au Livre d'Or des artistes. On ne s'inquiète pas de savoir s'il a le goût des voyages et le souffle nécessaire pour escalader les hautes cimes; de gré ou de force, il doit s'enrôler dans la phalange qui combat pour le Grand Art : de là vient qu'il y a tant de poitrinaires parmi les Chevaliers du Graal.

Victor Massé, sur ses vieux jours, n'a pas échappé à la manie générale qui porte les musiciens à faire grand; dans *Une nuit de Cléopâtre*, il est visiblement préoccupé de se créer des droits à l'insertion de son nom dans le fameux Livre d'Or. Peine perdue ! Les confrères ne lui pardonneront jamais son passé, et puis qu'importent ces concessions tardives et timides, il est vrai, au style régnant, au goût du prétentieux, de l'ampoulé et du bruyant? Massé est resté Français quand même; il n'a pas voulu s'enrôler dans la croisade wagnérienne; pour les docteurs de l'École, c'est un homme condamné sans appel : *Non dignus est intrare in nostro docto corpore.*

Le public, qui mesure la valeur d'un musicien à la somme des jouissances que sa musique lui procure, sans se montrer aussi sévère que les critiques-compositeurs, n'approuve pas complètement, lui non plus, la nouvelle manière de l'auteur de *Galatée*, mais il se plaît à relever, dans la *Nuit de Cléopâtre*, des traces heureuses de l'ancienne. Les rôles principaux sont assez abondamment fournis de chants expressifs, remarquables par l'unité de sentiment, commençant bien, développés dans une mesure suffisante et concluant à propos. C'est déjà un plaisir pour l'oreille de pouvoir les comprendre et les suivre sans fatigue. Il n'en est pas moins vrai que Massé fut mieux inspiré autrefois; l'âge se faisait sentir, et c'est pour cela sans doute qu'il s'est cru obligé de recourir, de temps à autre, à des artifices de composition dont le but évident est de masquer les défaillances de la pensée.

Cette partition est d'une exécution difficile; nous n'en faisons aucun mérite au compositeur, car son talent aimable et primesautier s'alourdit sans y gagner ni majesté ni grandeur. Il a cependant réussi une fois à s'élever plus haut que lui-même : le duo final de Cléopâtre et du pêcheur Manassès que la célèbre reine a fait roi d'un jour, ou plutôt d'une nuit, est

une belle page de musique, digne en tous points d'être comparée au duo de l'alouette de *Roméo et Juliette*. Ajoutons que Massé ne doit rien à Gounod, bien que tous deux se soient inspirés d'une scène identique : « *C'est le jour... — Non, ce n'est pas le jour...* » On retrouve enfin le musicien des anciens jours dans une gracieuse cantilène chantée par le contralto : les *Heureux accusent la vie*. Ce n'est qu'une romance, je le veux bien, mais le sentiment en est juste et pénétrant ; et puis, il ne faut pas médire de la romance ; s'il est très facile d'en faire une mauvaise, il n'est pas donné à tout le monde d'en *trouver* une bonne. On peut être un compositeur de première force et perdre son temps à courir après la pensée lumineuse, émotion d'une seconde, qui peut se traduire en une romance impressionnante. L'idée venue, il s'agit de l'exposer dans la forme la plus propre à la mettre en relief ; en général, c'est la plus simple qui convient à la romance ; or, rien n'est difficile en art, comme de faire simple ; il faut être naïf ou très savant. De nos jours, les compositeurs manquent de naïveté, et ils ne sont pas assez savants pour la simuler : impossible de les voir sans leur bagage scientifique ; ils le portent collé à la peau, comme Hercule la robe de Nessus.

J'aurais peut-être dû dire que le beau duo d'*Une nuit de Cleopâtre* est en *sol ♭ majeur ;* mes confrères de la presse musicale n'y ont pas manqué, mais je crois que ce genre d'indication ne change rien à l'affaire. A noter cependant que Victor Massé affectionne cette tonalité ; on la retrouve dans plusieurs morceaux de son opéra[1]. Les amateurs ne lui en sauront probablement aucun gré ; on n'aime pas, dans le monde, les morceaux de musique qui se présentent avec six bémols à la clef.

M. Darcel a parlé de la mise en scène dans notre *Chronique* (n° du 9 mai) ; La pièce est bien faite, quoiqu'elle ne porte pas en soi un bien grand intérêt. M. J. Barbier a pris son livret dans une nouvelle de Th. Gautier et naturellement il a dû convertir la prose merveilleuse du maître en style d'opéra-comique. C'est l'histoire un peu leste des ennuis de Cléopâtre pendant une absence de Marc-Antoine ; le pêcheur Manassès follement épris de l'enchanteresse au point d'abandonner sa mère, sa fiancée Charmion et ses filets, s'introduit dans le palais et surprend Cléopâtre au bain. Son audace le condamne à mourir ; qu'importe la mort, d'ailleurs, puisqu'il a vu de près « son étoile » ! Mais la reine, charmée de sa bonne tournure, veut bien surseoir à l'exécution jusqu'au lendemain. Entre temps, on lui octroie tous les privilèges de la royauté ; à l'Opéra-Comique, ces privilèges consistent en un banquet agrémenté de danses et de chansons, et terminé, à l'aube, par un duo d'amour. L'heure sonnée, Manassès appelle la mort à grands cris ; Cléopâtre voudrait faire grâce, mais tout à coup des fanfares annoncent le retour du mari ; le pêcheur n'hésite plus, il épuise d'une lèvre avide la coupe empoisonnée que lui tend la jalouse Charmion, et tombe foudroyé.

Nous avons dit que le rôle de Manassès était fait à souhait pour la voix de M. Talazac ; Victor Massé, en écrivant, pensait à ce ténor exceptionnellement doué ; c'est peut-être pour cela que les mélodies qu'il lui prête n'ont pas leur franchise habituelle ; le musicien s'est trop préoccupé de faire

1. La partition, piano et chant, a paru chez M. Léon Grus, éditeur, place Saint-Augustin.

valoir son interprète; on peut le regretter, mais il faut reconnaître que M. Talazac a contribué puissamment au succès de l'ouvrage. Mme Heilbron, très inférieure au ténor, est cependant à la hauteur de son rôle : elle rachète, par sa beauté et par son intelligence de la scène, les qualités de virtuose qui lui font défaut. Le contralto, Mlle Reggiani, sait chanter mais elle est loin de valoir la cantatrice qui devait créer le rôle de Charmion; la voix chaude et caressante de Mme Engalli devait s'y faire entendre, selon le vœu du compositeur. Il n'a pas tenu à M. Carvalho qu'il en fût ainsi, car il n'a rien négligé pour que l'interprétation de la dernière œuvre de Massé honorât à la fois et son théâtre et la mémoire du regretté compositeur.

L'*Arlésienne*, de M. A. Daudet et de G. Bizet, vient de remporter un éclatant succès et nous sommes heureux de l'enregistrer, car, cette fois, il s'agit d'une double victoire de l'art; c'est la poésie d'une part et la musique de l'autre qui triomphent sur la scène de l'Odéon. La pièce ne relève pas de cette critique; elle n'est pas assez intimement unie à la musique pour que je puisse la considérer comme un livret d'opéra, mais il me sera permis de dire que sa réussite complète témoigne d'un revirement heureux de l'esprit public. On commence à se lasser de ces machines creuses que des amis complaisants font accepter comme des chefs-d'œuvre; peu importe que l'auteur n'y ait dépensé ni effort littéraire ni invention dramatique, si la charpente est solidement construite, sur le mode traditionnel, et recouverte d'un badigeon archéologique qui donne aux ignorants l'illusion d'une peinture d'histoire, on crie au miracle et les aristarques de la presse légère n'ont pas assez d'encens pour honorer le « maître ». Le public court au chef-d'œuvre, le trouve ennuyeux et vide, mais n'ose le dire; et voilà comment des platitudes de certains faiseurs en renom usurpent, sur de grandes scènes parisiennes, une place qui devrait appartenir à des œuvres véritablement pensées, vécues ou écrites. L'*Arlésienne* est une simple nouvelle provençale, mais M. Daudet y a mis du style, de l'observation et de la sensibilité; que son « ignorance du théâtre » lui soit pardonnée!

Georges Bizet qui, sans doute, se fût médiocrement soucié d'écrire de la musique « du temps » pour accompagner une exhibition d'archéologie, s'était épris du poétique ouvrage de M. Daudet : il écrivit d'abord plusieurs morceaux : l'ouverture, le noël, la farandole, des entractes et des mélodrames que l'on entendit, en 1872, avec la pièce, sur la scène du Vaudeville alors dirigée par M. Carvalho. Plus tard, malgré l'insuccès de la représentation, ou peut-être à cause de son insuccès, il revint à son œuvre et l'agrandit de diverses pièces symphoniques qui ont été popularisées par les grands concerts. La partition complète renferme aujourd'hui vingt-sept morceaux : la plupart sont connus et appréciés, nous n'avons pas à les examiner en détail. Il n'en est pas un qui ne se recommande par des beautés de premier ordre; le moindre mélodrame y est l'écho d'une pensée d'artiste et de poète; dans les morceaux d'un plus grand développement l'inspiration, toujours belle et franche d'allure, est comme sertie des plus riches joyaux de l'harmonie et de l'instrumentation.

Nous ne saurions terminer cette courte analyse de l'*Arlésienne* sans

féliciter M. Colonne et son orchestre du soin et de l'intelligence avec lesquels ils interprètent la musique du jeune maître que nous avons perdu. Remercions enfin M. Porel, le directeur de l'Odéon, d'avoir tiré de l'oubli et remis à la scène le charmant poème de M. Daudet, qui a inspiré l'œuvre de Georges Bizet et nous la rend aujourd'hui dans son cadre naturel.

La saison des concerts s'est brillamment terminée. Nous avons parlé des honneurs rendus par la *Concordia* à la grande mémoire de Bach; le bi-centenaire de la naissance de Hændel, cet autre géant que la musique vit surgir à son aurore, a été célébré en grande pompe au Trocadéro, par un groupe d'artistes ayant à sa tête M. Guilmant. L'éminent organiste s'est emparé, il y a huit ans déjà, de l'immense salle construite à l'occasion de l'Exposition universelle et qui, sans lui, serait restée sans emploi depuis cette époque. Il y a organisé des concerts d'orgue avec orchestre qui réussissent au-delà de toute espérance : la musique sérieuse attirant une foule parisienne, c'est un signe des temps digne de remarque!

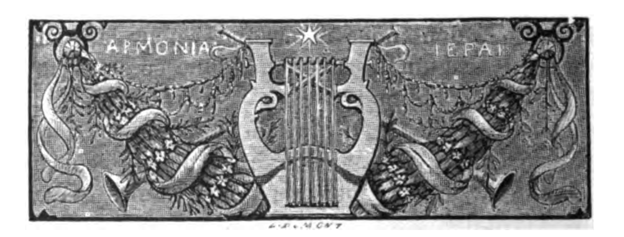
Encourager M. Guilmant à persévérer dans cette voie serait superflu, puisque la réussite est le stimulant le plus énergique qu'on ait découvert, mais nous ne devons pas moins le féliciter de son œuvre et du remarquable talent qu'il déploie comme organiste au service de cette œuvre; les abonnés du Conservatoire connaissaient depuis longtemps cet artiste, car il y tient l'orgue dans les rares séances où le concours de ce bel instrument est réclamé. M. Guilmant a maintenant au Trocadéro des auditeurs plus nombreux et, je dois le dire, plus prompts à lui témoigner le plaisir que leur procure son talent.

Deux mots, enfin, d'une manifestation intéressante qui a marqué la dernière séance de la *Trompette*. Les nombreux invités que M. E. Lemoine convie aux soirées de musique de chambre qu'il organise, depuis bientôt vingt-cinq ans, voulant lui donner un témoignage d'affection et de reconnaissance, lui ont remis les coins de deux médailles dont il pourra offrir des exemplaires aux artistes qu'il fait entendre. Ces médailles gravées par M. Degeorge sont très belles; on peut voir la plus petite au Salon de cette année. La *Trompette*, dont nous avons parlé pour la première fois dans notre dernière revue, est une institution unique en son genre; sa réussite est due tout entière à l'initiative et à la persévérance d'un ingénieur distingué, excellent musicien, qui a voulu fonder, pour lui-même et pour ses amis, des séances où l'on pût entendre, à côté des chefs-d'œuvre de la musique de chambre, des virtuoses en renom et des œuvres inédites ou oubliées, dans l'intimité, sans faire de toilette et pour ainsi dire sans frais. Dans le principe, les auditions de la *Trompette* eurent lieu à l'École polytechnique, avec le concours de M. Lemoine et de quelques élèves de l'École, ses camarades de promotion et comme lui disciples fervents de l'art classique. Le plus modeste concert ne va pas sans entraîner certaines dépenses : M. Lemoine et ses invités se cotisaient pour les couvrir. La base économique de la *Trompette*, dont le nombre des auditeurs a grandi au point de remplir la vaste salle de la Société d'horticulture, est toujours la même: M. Lemoine invite qui il veut, et ses invités participent aux frais par une modique cotisation annuelle, facultative d'ailleurs, et par des dons

volontaires qui permettent d'organiser des séances exceptionnelles. Le fondateur de la *Trompette* prodigue sans compter son temps et ses rares facultés d'organisateur: il n'était que juste de le reconnaître par une manifestation comme celle qui vient d'avoir lieu.

Avant de terminer, je dois exprimer, au nom de beaucoup d'amateurs, le regret que ces belles soirées musicales soient réservées à quelque privilégiés, les invités de M. Lemoine. Je sais que lui-même est assailli de demandeurs auxquels il lui est impossible de donner satisfaction. Les soirées de la *Trompette* sont d'autant plus courues qu'on y entend parfois des ouvrages écrits, spécialement pour elle, par les compositeurs les plus remarquables de notre temps : tels le septuor de M. Saint-Saens, une œuvre d'un charme et d'une originalité vraiment exquises; des morceaux de chant ou des pièces instrumentales de MM. Lalo, Wormser, etc., sans compter toutes les productions musicales qu'elle emprunte à l'étranger, comme l'ottetto de Swendsen, le quatuor de Grieg et bien d'autres qui ne me viennent pas sous la plume. Ne pourrait-on faire que ces intéressantes séances eussent un lendemain dont profiterait le grand public? Nous voyons, dans l'organisation imaginée par M. Lemoine et dans son succès, une preuve évidente qu'il est possible de créer à Paris des concerts populaires de musique de chambre, et d'assurer leur réussite par le bon marché et par l'attrait des programmes. Personne ne nous semble plus apte à les établir sur une base solide que l'honorable fondateur de la *Trompette;* nous prenons la liberté de lui recommander de vouloir bien examiner cette question; s'il parvient à la résoudre, il aura une seconde fois bien mérité de l'art musical et de tous ceux qui font leurs délices de la culture de cet art.

ALFRED DE LOSTALOT.



EXPOSITION INTERNATIONALE

DE PEINTURE

(GALERIE GEORGES PETIT)

UNE Exposition internationale de peinture, la quatrième, vient de s'ouvrir rue de Sèze. Elle est fort intéressante, et par le choix des œuvres et par leur diversité. Après avoir pris plaisir à voir certaines toiles qui sortent de l'ordinaire, on peut y étudier l'art de peindre sous toutes les formes qu'il revêt aujourd'hui et passer la revue des systèmes, pour ne pas dire des Écoles rivales.

D'École, il n'y en a plus : chacun va où sa fantaisie le pousse et, consciemment ou non, suit les impulsions de son œil. Ce guide en vaut un autre, après tout, puisqu'il est essentiellement individuel et qu'il n'a aucun intérêt à se mentir à lui-même. Nous croyons inutile d'ajouter qu'une instruction solide est éminemment propre à développer les facultés du professeur que chacun a en soi; il ne suffit pas de voir clair, il faut savoir rendre ce que l'on voit; le goût, enfin, s'acquiert par l'éducation; on ne peut demander à la nature de nous créer des artistes de toutes pièces.

Dans ce rapide examen de l'Exposition internationale nous ne prendrons parti pour aucun des systèmes en présence; pour nous, il n'y a pas de système infaillible; quant aux artistes, nous nous bornons à les répartir en deux grandes classes : d'un côté, ceux qui ont du talent; de l'autre, ceux qui n'en ont pas. Chez M. Georges Petit, tout le monde a du talent, et il est d'autant plus facile de rendre justice à chacun que l'on fait le tour de la galerie en quelques instants; point d'encombrement, point de fatigue. On y voit cent douze ouvrages de peinture et deux sculptures; les exposants sont au nombre de dix-neuf; voici leurs noms, par ordre alphabétique : MM. Béraud, Besnard, Bonnat, Boutet de Monvel, Cazin, Chelmonski, Domingo, Edelfelt, Egusquiza, Gervex, Kroyer, Liebermann, Monet, Raffaelli, Sargent, Stevens, Van Beers, Wyllie et enfin, une dame, Mme Cazin.

Dans cette réunion d'artistes distingués, on trouve tous les tempéraments et

tous les goûts : l'un peint pour peindre, fasciné par le prestige de la couleur et de la lumière; l'autre veut peindre *quelque chose;* il ne comprend pas la peinture sans sujet; un troisième enfin comprend le sujet en dehors de la peinture. A toutes ces manières de voir correspondent autant de manières de peindre : il y a là de quoi confondre le sentiment public, d'autant plus que les spectateurs apportent dans leur jugement les mêmes préjugés de l'esprit et des yeux qui conduisent les peintres. Dans ce chaos d'idées et d'actes contradictoires, il ne faut pas s'étonner d'entendre prononcer des sentences peu équitables sur tel ou tel que l'on condamne sans mesure ou que l'on glorifie au delà de ses mérites.

Heureusement les jugements du public et de la presse ne sont pas sans appel et comme ils n'ont jamais tué personne, un artiste, quel qu'il soit, finit toujours par reprendre dans le monde le rang que lui assigne son talent. Jouissons donc sans arrière-pensée du plaisir qu'il y a à examiner les œuvres des uns et des autres : plus elles seront dissemblables, plus variés seront nos plaisirs.

Ce n'est pas une des moindres curiosités de cette exposition d'y voir fraterniser des hommes comme M. Bonnat et M. Monet. Le savant et vigoureux portraitiste montre, à côté d'un choix de ses meilleures effigies, les petits tableaux italiens qui lui valurent ses premiers succès : ce sont de bonnes peintures, chaudes de ton, d'un faire attentif et souple — surtout celle des *Paysans devant le palais Farnèse*. Les brillants faiseurs d'esquisses qui tiennent aujourd'hui le haut du pavé, savent mieux que nous les difficultés d'exécution qu'il faut surmonter pour modeler dans le ton de petites figures et les grouper en tableau : la conscience en art n'est pas toujours une qualité, mais quand elle sert bien l'artiste, son œuvre en devient plus précieuse.

Ce que je viens de dire n'atteint en rien M. Monet; ses tableaux ne sont pas des esquisses : ni lui ni personne n'y pourraient rien ajouter. Artiste d'une étrangeté que je ne conteste pas, il a une manière de voir qui lui est personnelle, à laquelle il subordonne, absolument et sincèrement, sa manière de peindre. Son faire brutal n'est pas pour plaire à tout le monde, et nous comprenons que beaucoup en soient horripilés; seules, les personnes qui ont une vision de la nature adéquate à la sienne passent condamnation de ces détails parce qu'il leur donne des sensations vives et aussi justes, à leurs yeux, que la peinture peut les donner. Il en est de cette peinture comme de la musique, on l'aime où on ne l'aime pas; mais il serait imprudent de nier qu'on y puisse prendre plaisir et surtout de contester un talent reconnu par beaucoup d'artistes d'une École tout autre.

M. Kroyer en qui se réunissent des qualités anciennes et modernes, si l'on peut dire, est à la fois un brillant interprète des phénomènes de la lumière, et un observateur judicieux de la vie, soit individuelle, soit collective; son *Intérieur de cabaret en Danemark* est fait pour plaire à tout le monde : sujet et peinture sont également attachants; il est regrettable que ce tableau soit mal exposé dans la galerie G. Petit; on lui doit une meilleure place, en pleine clarté. Si certaines toiles de M. Monet reçoivent trop de jour, celle de M. Kroyer est reléguée dans une ombre qui lui porte un grand préjudice.

On admire beaucoup le *Rolla* de M. Gervex, tableau rendu célèbre par les rigueurs du jury qui n'a pas cru devoir l'admettre au Salon, il y a quelques années. Le talent de M. Gervex n'était pas en cause; non plus celui de Musset qui a fourni le sujet; mais on s'était effarouché, à juste raison, d'exposer un épisode de

mœurs ultra-galantes et modernes : on y voit certain chapeau noir à haute forme, de la maison Pinaud et Amour, et divers accessoires de toilette féminine coupés à la dernière mode, qui auraient pu jeter le trouble dans les familles: au milieu, une belle dormeuse dont la nudité absolue peut difficilement passer pour ce nu respectable, autorisé, que le vernis de l'Histoire ou de la Fable réhabilite et fait accepter des plus exigeants. Laissons le sujet de côté ; la peinture est fort belle. Cependant le tableau que le peintre a voulu faire, n'y est pas; le combat des deux lumières, de l'aube naissante et de la lampe qui brûle encore, est mal engagé; on ne les sent pas aux prises. Rolla est un piètre sire, court de jambes et sans prestige, mais la figure de Marie est une délicieuse étude de chair, du ton le plus fin et d'un modelé d'une rare délicatesse. Évidemment, M. Gervex est de ces artistes dont nous parlions, qui peignent pour peindre; reconnaissons qu'il est un des premiers de cette École.

Plus habile encore, et c'est difficile, nous apparaît M. Sargent. Son grand *Portrait de femme* est un peu vide, sans doute, mais quelle merveilleuse esquisse il expose sous ce titre : le *Verre de porto!* Une salle à manger rouge, éclairée de lampes à abat-jour de même couleur; une table servie et deux convives. C'est le dernier mot de la peinture enlevée et cependant définitive : quand on se met au point de vue, l'illusion est complète.

L'adresse de M. Edelfelt est pareille, mais non égale; nous avions déja vu au Salon ses *Enfants au bord de l'eau;* c'est encore le meilleur tableau de son exposition.

Nous retrouvons avec plaisir deux artistes qui nous ont fait déjà verser beaucoup d'encre, MM. Stevens et Raffaelli. Le premier avec ses études précieuses, quintessenciées même, de la femme parisienne, et ses paysages de mer, entrevus au clair de lune; artiste d'une race qui s'éteint et que l'on regrettera, il a des recherches de ton, et des rencontres, que personne ne fait aujourd'hui. Le second poursuit ses investigations spirituelles à travers la banlieue de Paris, du côté d'Argenteuil, notant de traits incisifs la flore et la faune, hommes et bêtes, de ce milieu désolé, ou glissant un œil scrutateur et indiscret dans les existences de petite bourgeoisie qui vont y chercher un simulacre de villégiature.

M. Liebermann, peintre avisé de l'École de Menzel, nous montre un *Ouvroir des orphelines à Amsterdam;* c'est parfait d'observation et de dessin ; il y a de la lumière à profusion, mais pourquoi toutes ces petites filles ne sont-elles pas débarbouillées? Si M. Liebermann parvient jamais à chasser le noir de sa palette, on sera étonné des qualités de premier ordre que renferme sa peinture.

L'Angleterre est représentée par un seul peintre, mais il a de la valeur. M. Wyllie a envoyé des vues puissantes, bien prises et vraiment topiques, de la Tamise; le tout hardiment brossé avec une fougue qui, par moments, rappelle l'École romantique; nous aimerions mieux ne pas faire ce pas en arrière.

Est-ce à l'Angleterre qu'il faut faire honneur d'une étrange figure de *Jalousie* se déchirant le cœur à pleins ongles? M. Burne Jones aurait-il oublié de signer ce tableau ? On nous dit cependant qu'il est de M. Besnard, le peintre délicat et décoloré, qu'on croirait parfois un ancêtre du xv[e] siècle; au demeurant, artiste chercheur dont l'ambition est de faire de son métier une branche de la poésie. Nous recommandons un *Portrait de petit garçon*, une *Vue de Venise* et une belle esquisse : *A la lueur des bougies;* ce sont d'excellents témoignages en faveur de M. Besnard.

Faut-il parler de trois figurines de jeune femme, dans des poses dont l'agacerie est savament calculée, et qui semblent peintes avec un cheveu d'enfant? M. Van Beers est bien adroit, c'est tout ce que nous trouvons à dire de sa peinture.

Un mot, pour terminer, de M. Cazin, et ce ne sera pas, nous le regrettons, un mot aimable. M. Cazin a beaucoup de talent; il est venu fort à propos, après M. Puvis de Chavannes, rappeler à ses confrères les paysagistes, qu'il y a dans la nature autre chose que des terrains, de la verdure, des arbres et des maisons surmontés d'un ciel; on y trouve de la poésie, essence métaphysique de toutes ces choses. Aux narrations en prose courante des modernes, M. Cazin substitua une interprétation en vers qui dès l'abord obtint un grand succès. C'est fort bien, mais il ne faudrait pas tomber d'un excès dans l'autre. Plus poète que jamais, le peintre dont nous nous occupons a le tort, selon nous, de traiter avec une indifférence excessive la vérité naturelle des choses : dans les tableaux qu'il expose rue de Sèze, les terrains, la verdure, les arbres et les maisons surmontés d'un ciel n'ont plus rien de commun avec le monde que nous habitons. Il nous transporte dans je ne sais quel planète où la végétation semble cuite au feu de quelque volcan souterrain. Cette peinture des temps préhistoriques devient monotone à la longue; on n'est plus surpris, l'émotion s'envole et la critique reprenant ses droits, découvre toutes sortes de défauts qu'elle n'avait pas voulu voir quand elle était sous le charme. Le faire du peintre ne rachète pas ce que son art a de conventionnel et de faux : il couvre la toile de gouaches aux tons salis, lourdement appliquées et sans aucun souci de la forme. Ce jugement paraîtra peut-être sévère ; mais il nous semble qu'on doit la vérité à un homme de la valeur de M. Cazin ; quand un artiste est jeune encore et qu'il a du talent, on lui rend un mauvais service en ne l'avertissant pas qu'il fait fausse route.

ALFRED DE LOSTALOT.



CORRESPONDANCE DE VIENNE

SOCIÉTÉ DE GRAVURE DE VIENNE

LA VENTE MAKART



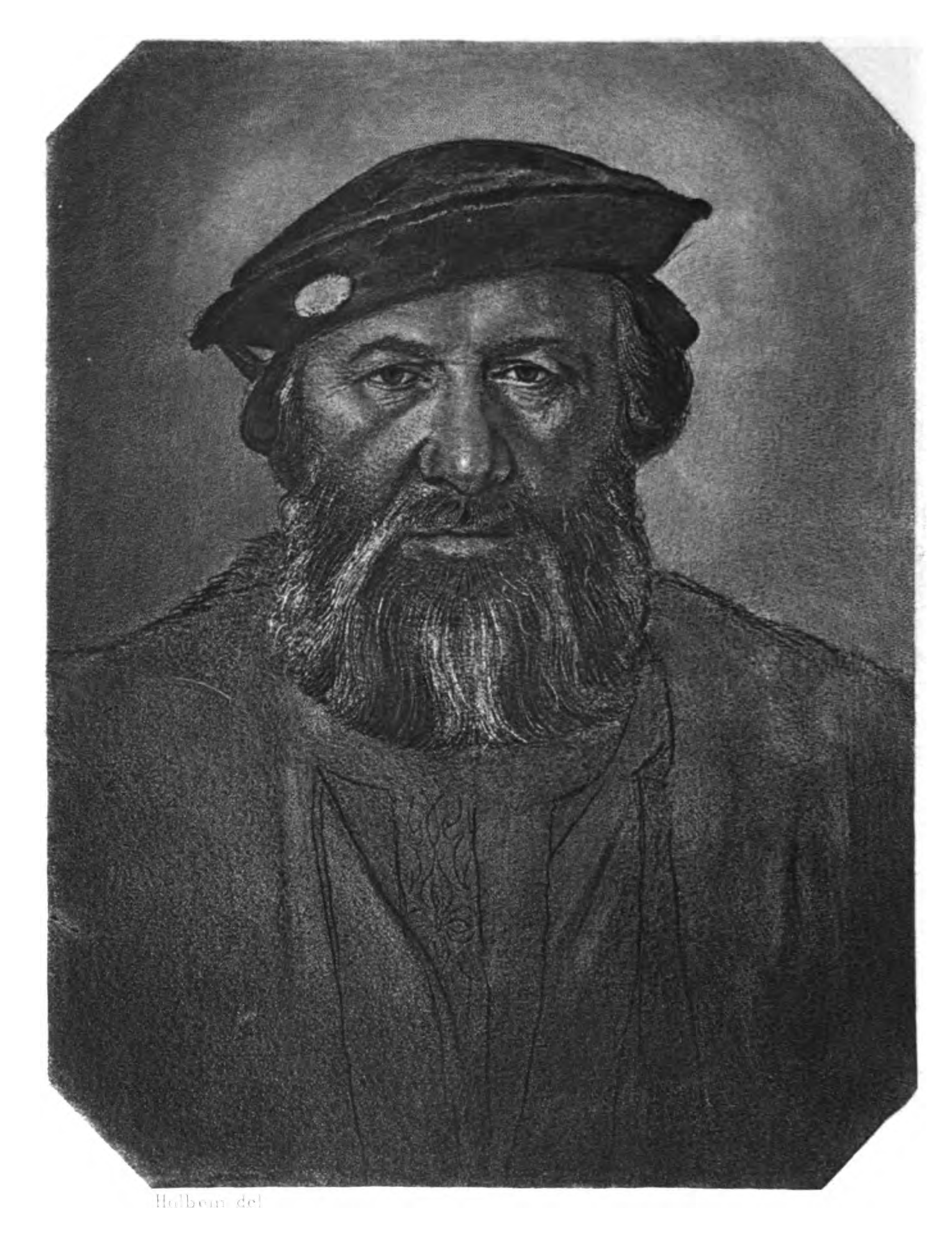
LA Société de gravure de Vienne a dernièrement publié son rapport sur l'exercice de 1884, qui constate des résultats très remarquables. La recette totale de ladite société qui s'élevait à 88,000 florins autrichiens en 1883, est montée en 1884 à 105,000 florins, soit 260,000 francs environ, et les avances données par la société aux artistes graveurs qui ont obtenu des commandes, s'élèvent actuellement à 56,000 florins, soit 140,000 franes environ. Le nombre d'épreuves sorties en 1884 des presses de la Société qui a établi depuis plusieurs années une grande imprimerie en taille-douce à son siège, a atteint le chiffre de 260,000 et les commandes affluent continuellement. La Russie, l'Amérique, la Turquie d'Europe et même les Indes, ont trouvé le chemin de l'imprimerie de la Société de gravure de Vienne, qui vient d'établir récemment un grand atelier de galvanoplastie pour fabriquer elle-même les nombreuses planches et clichés dont elle a besoin. Une commission vient d'être instituée par le conseil d'administration de la Société, pour étudier le projet de la construction d'un hôtel spécial, destiné à abriter l'imprimerie de la Société, ses autres ateliers, ses bureaux et le musée graphique qu'elle est en train d'organiser à Vienne au profit des industries de l'imprimerie, de la gravure et du papier. La commission du Musée graphique a proposé au conseil l'organisation d'expositions graphiques internationales, qui doivent avoir lieu à Vienne, tous les ans, vers Noël, pour porter immédiatement à la connaissance des amateurs toutes les récentes publications graphiques et pour leur assurer un certain marché. Il y

lieu d'espérer que tous ces projets aboutiront et que nous pourrons signaler prochainement, aux lecteurs de la *Gazette*, les résultats de cette initiative privée.

La revue *Die graphischen Künste* (les Arts graphiques), publiée par la Société de gravure de Vienne, est en train de terminer sa septième année. La situation que nous occupons vis-à-vis de cette revue, nous commande de nous borner à un simple compte rendu d'un travail susceptible d'intéresser vos lecteurs et publié récemment par elle. M. Ephrussi a bien voulu s'occuper, dans la *Gazette*, de l'excellente étude illustrée que M. Bode, directeur du Musée impérial de Berlin, a consacrée à Adriaen Brouwer dans le sixième volume des *Graphischen Künste*. Il nous reste à demander la permission de donner ici une analyse de notre article sur plusieurs portraits de Holbein publiés par la Société de gravure de Vienne.

Parmi ces portraits, l'admirable tableau du Musée de Dresde excite le plus légitime intérêt. On sait que ce portrait magistral faisait partie des cent tableaux vendus, en 1746, par le duc François III de Modène au roi Auguste III de Pologne, électeur de Saxe et qu'il passait dans la galerie de la maison d'Este pour une œuvre de Léonard de Vinci. On croyait également que ce portrait représentait le duc Lodovico Sforza, surnommé *il Moro*. L'origine de ces erreurs qui se sont perpétuées pendant une centaine d'années, est bien instructive; nous avons là un exemple typique de cette falsification graduelle d'une bonne et authentique tradition qu'on retrouve maintes fois dans l'histoire des arts. Dans la première moitié du XVIIe siècle, on savait encore que ce tableau avait été peint par Holbein sous Henri VIII et qu'il représentait un comte de Moretta. Lord Arundel, le célèbre collectionneur des œuvres de Holbein, s'efforçait en 1628 de faire l'acquisition du portrait qui se trouvait alors en Italie, mais le marquis Montecuccoli l'achetait et en faisait cadeau au duc François d'Este. Venturi, directeur de la galerie de Modène, raconte dans son intéressant volume, la *R. Galleria Estense* (Modena, Paolo Toschi, 1882, p. 224), que ce portrait était attribué par Montecuccoli à « Gio Olben », ce qui vaut encore mieux que l'orthographe actuelle « Olbeno » adoptée en Italie pour le nom du maître allemand. La syllabe *Mor* contenue dans le nom de Moretta devenait la source de toutes les erreurs consécutives. Vers la fin du XVIIe siècle, on commençait à croire que ce portrait représentait le fameux usurpateur de Milan, Lodovico Sforza, surnommé *il Moro*. On cherchait un grand maître italien pour lui attribuer ce magnifique portrait, et on trouvait naturellement Léonard, qui avait été très dévoué à l'usurpateur et avait même quitté Milan en 1500, lorsque Lodovico Sforza fut conduit en France comme prisonnier du roi. La cour de Modène se plaisait évidemment à regarder le chef-d'œuvre de Holbein comme portrait de famille, car le duc Sforza Louis le More avait épousé, en 1490, la princesse Béatrice d'Este.

Cent ans après l'acquisition de ce portrait par la galerie de Dresde, le docte écrivain Rumohr contestait le premier l'attribution erronée du catalogue dans lequel le tableau figurait sous le nom de Léonard de Vinci, et proposait le nom de Hans Holbein le Jeune. En 1846, M. de Quandt défendait cette proposition et constatait, par la gravure bien connue de Wenceslas Hollar, que ce portrait représentait un « M. Morett ». Il nous paraît presque incroyable que ce tableau ait pu exister à Dresde pendant plus de cent ans sans qu'un amateur l'ait confronté avec la gravure de Hollar, qui n'est pas rare, et dont plusieurs épreuves ont dû exister dans une ville artistique comme Dresde.



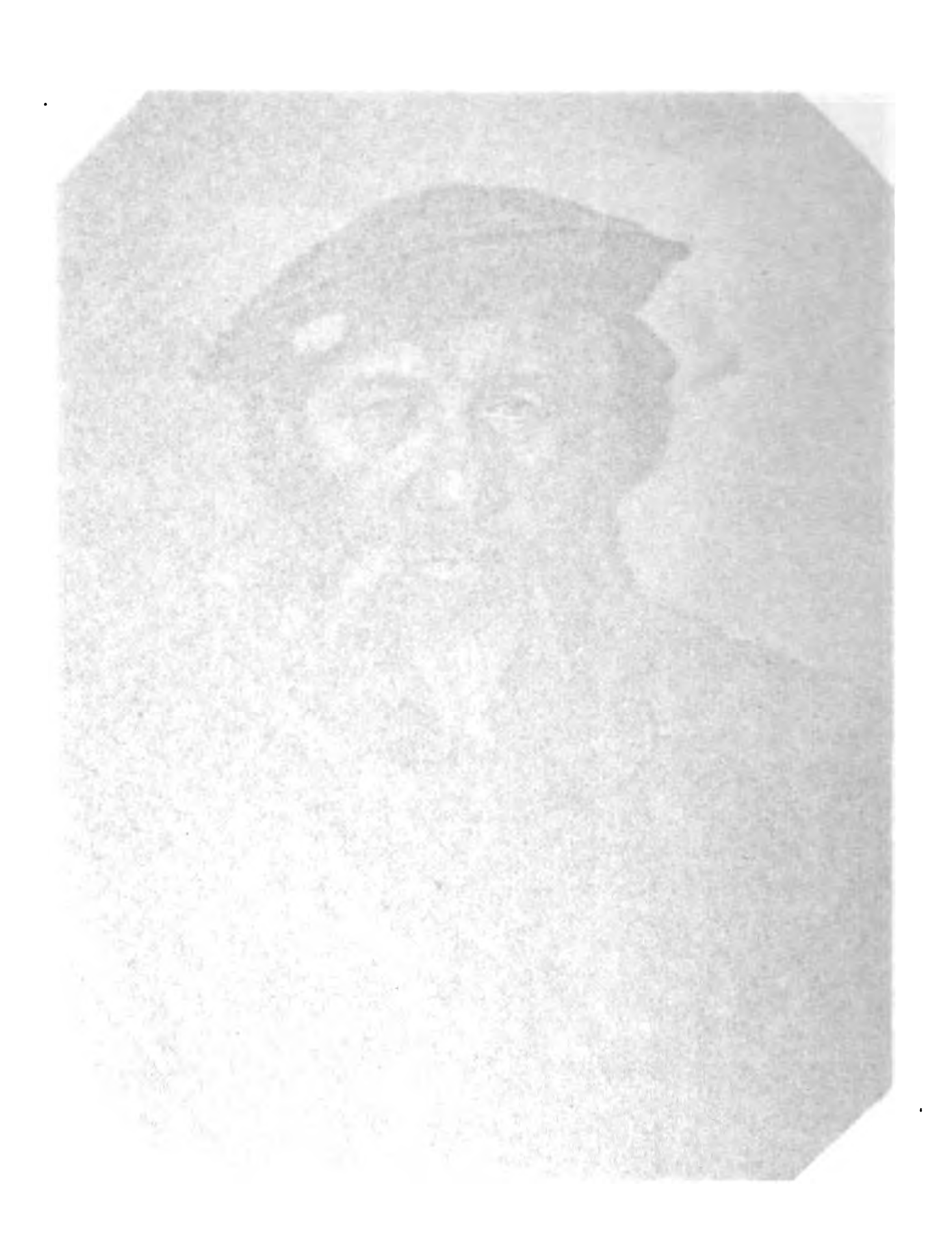
Holbein del

PORTRAIT DE MORETT

(Fac-Simile d'un dessin du Musee de Dresde)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clement Paris



En 1860, un nouveau document se présentait à Dresde. La galerie faisait l'acquisition, à Londres, du splendide dessin en grand que Holbein avait fait en vue du portrait à peindre. On ne pouvait plus douter que le dessin et le tableau de Dresde ne représentassent la même personne à la même époque de sa vie; les reproductions du dessin et du portrait que nous donnons le démontrent bien clairement. Mais en même temps, il était évident que la gravure de Hollar, citée dans le catalogue de Gustave Parthey (Berlin, 1883, p. 331, N. 1470), n'a été faite ni d'après ce dessin, ni d'après le tableau de Dresde. M. S. Larpent à Christiania a, le premier, attaqué l'opinion de Woltmann, le regretté biographe de Holbein, qui admettait que le tableau de Dresde représentait Hubert Moret, joaillier du roi Henri VIII; il prétend, dans son intéressante brochure (*Le portrait de Morett à la galerie de Dresde*, par S. Larpent, Christiania, 1881), que ce portrait représente un gentilhomme piémontais au service du roi de France, Charles Solier, seigneur et comte de Morette, qui se trouvait en Angleterre en 1528, en même temps que le grand artiste allemand. En suivant les indications de M. Larpent, nous avons d'abord constaté que le nom de Morett est bien prouvé par la gravure de Hollar, mais qu'aucune preuve authentique n'existe pour la qualité d'orfèvre de Henri VIII, attribué au portrait de Dresde par Woltmann et le catalogue officiel du Musée. Le nom d'un sieur Hubert Moret, joaillier du roi Henri VIII, se trouvait cité dans un livre des comptes publié en 1827, et le catalogue de Parthey cite, dans un appendice de la seconde édition, un exemplaire d'un second état de la gravure de Hollar, vendu en 1844, avec la légende « M. Morett, Jeweller to King Henry VIII ». Or, nous n'avons pas pu découvrir cet état de la gravure de Hollar et plusieurs connaisseurs émérites, auxquels nous nous sommes adressés, n'ont pas été plus heureux que nous. M. Georges Duplessis a bien voulu nous communiquer que la Bibliothèque nationale de Paris possède quatre épreuves de la gravure de Hollar, sur lesquelles se trouve seulement la légende bien connue « M. Morett »; il conclut : « Il y a donc lieu de penser que le second état indiqué par Parthey n'existe pas. » M. Louis Fagan, conservateur du British Muséum à Londres, nous a dit qu'il n'a jamais trouvé une épreuve de la gravure de Hollar avec la légende citée par Parthey, ni même avec la légende « Morett, Goldsmith to Henry VIII » citée par Evans dans son *Catalogue of a collection of Engraved Portraits*, N. 1425, p. 240. Partant, nous croyons que ces légendes n'ont jamais été gravées, mais que les propriétaires des épreuves en question les avaient ajoutées par écrit, après la publication du livre des comptes de Henri VIII, où se trouvait cité le nom de Morett, complètement ignoré jusqu'alors et seulement conservé par la légende authentique « M. Morett » sur la gravure de Hollar.

Nous ne pouvons donc pas douter que le personnage, représenté sur le tableau de Dresde, s'appelait bien réellement Morett. Lord Arundel, auquel appartenait l'original dont Hollar s'est servi pour sa gravure, était un connaisseur trop fin et sûr pour ne pas avoir constaté avec exactitude le nom de ce personnage. Quant à sa qualité, il est facile à comprendre que les traits de cet homme, sa belle prestance et son costume magnifique, s'élèvent de beaucoup au-dessus du niveau d'un artisan, voire même d'un artiste anglais du temps de Henri VIII. Guidé par deux marques de collectionneurs qui se trouvent sur le dessin de Dresde, M. Larpent a retrouvé ce dessin dans le catalogue de la vente du peintre Richardson en 1746 avec le notice : « One Holbein, sieur de Moret, one of the French hostage in

England ». Il s'agissait donc de trouver la trace d'un gentilhomme de ce nom, envoyé en Angleterre comme otage. M. Larpent a, en effet, réussi à constater, par des preuves irréfutables, que le gentilhomme piémontais, Charles Solier, comte de Morette, né en 1480 et mort après 1547, qui s'était distingué dans le service du roi de France, avait été envoyé en Angleterre en 1528 et qu'il s'y trouvait, en 1537, lors du second séjour de Holbein à Londres. Les érudits français réussiront peut être à trouver des indications plus précises sur la personnalité du comte de Morette, homme d'État distingué sous Louis XII, dont le tombeau doit avoir existé à Tours. Un portrait authentique de ce gentilhomme serait une vraie trouvaille, en vue du chef-d'œuvre de Holbein à Dresde.

M. Larpent remarque avec justesse que Hollar n'a pas gravé son portrait de Morett, ni d'après le dessin, ni d'après le tableau de Holbein. Ces deux pages encadrées nous font voir un homme qui frise la cinquantaine ; la gravure de Hollar montre le même individu âgé de soixante ans environ. Le costume est différent et l'original de Hollar avait été peint en médaillon. Le dessin n'a pas servi au graveur, qui distingue exactement entre « pinxit » et « delineavit » dans les légendes de toutes ses gravures d'après les originaux de la collection Arundel et qui dit dans la légende du portrait de Morett : « Holbein pinxit ». Lord Arundel possédait sans doute un autre portrait du sieur de Morett, fait par Holbein pendant son second séjour en Angleterre, sept ou dix ans après le portrait de Dresde. Ce portrait en médaillon a disparu comme tant d'autres de la collection de lord Arundel, que nous ne connaissons que par la gravure de Hollar.

M. Larpent a cru pouvoir émettre un doute sur l'attribution du portrait et du dessin de Dresde au maître allemand, mais ses arguments ne méritent pas même une réfutation sérieuse. M. Larpent cite Waagen, dont l'autorité a singulièrement diminué parmi les critiques allemands de nos jours, et rappelle que Waagen, après avoir attribué à tort un portrait de Jean Clouet, père du fameux Jehannet, à Holbein le jeune, s'est tiré d'affaire en prétendant qu'il était facile de confondre les portraits de la dernière époque de Holbein avec ceux de Clouet. Rien n'est plus faux et après avoir vu maint portrait de Jean Clouet et de son fils François, nous pouvons affirmer que jamais l'idée ne nous est venue qu'on pourrait attribuer ces peintures à un maître allemand. Non, un connaisseur de l'œuvre de Holbein, comme lord Arundel, n'a pas pu se tromper, surtout en achetant les pages de son maître favori à une époque où beaucoup de personnes compétentes devaient encore être en vie, qui se rappelaient le second séjour de Holbein à Londres. Selon nous, une tradition non interrompue vaut mieux que la manie de l'anabaptisme qui obsède tant de conservateurs de musées de nos jours, surtout en Allemagne, et le nom de Holbein restera à tout jamais au brillant portrait comme à l'étonnant dessin dont nous venons de parler

∴

Tout récemment, la vente Makart a préoccupé les amateurs clairsemés de notre bonne ville de Vienne. Depuis une douzaine d'années, l'atelier de Makart était marqué de trois astérisques dans les guides de la capitale de l'Autriche, et tout



PORTRAIT DE MORETT, PAR HOLBEIN LE JEUNE.
(Peinture du musée de Dresde.)

voyageur qui se respectait, allait voir cette curiosité de Vienne, accessible à tout le monde. L'atelier se trouvait dans un petit immeuble appartenant à l'État, que la faveur de l'empereur avait mis à la disposition de l'artiste. Une maisonnette à côté de l'atelier avait été transformée par Makart en un charmant petit nid pour ses enfants qui y vivaient avec la mère de l'artiste depuis la mort de sa première femme. Un jardin entourait les deux maisons voisines situées dans une espèce de cité peu fréquentée quoique bien rapprochée du centre de la ville; un mur assez élevé les cachait tellement que l'artiste aurait pu vivre dans son petit domaine comme la Belle au bois dormant. Mais tel n'était pas le désir du peintre et, pendant des années, l'atelier de Makart fut fréquenté par tous les artistes, par tous les passants de marque, par des hommes du monde, voire même par certaines grandes dames. Dans cet atelier, l'artiste donnait des bals costumés restés légendaires, pour lesquels il indiquait et dessinait les costumes; mainte grande dame y portait des costumes appartenant à l'artiste et endossés le jour précédent ou suivant par un modèle. Ces fêtes ont cessé, hélas! depuis deux ans, après le regrettable second mariage de l'artiste avec une ancienne danseuse, mariage qui n'avait même pas l'excuse de légitimer une ancienne liaison. Makart avait perdu, par ce mariage incompréhensible et conclu à l'insu de ses amis les plus intimes et les plus dévoués, la position sociale exceptionnelle dont il jouissait, et son atelier avait été délaissé.

Bientôt, toute trace de ce lieu charmant aura disparu, car on vient de percer une rue à travers la cité et l'État reprendra son immeuble pour le démolir et en vendre le vaste terrain. Avec la construction, disparaîtra à jamais un chef-d'œuvre de l'art décoratif, l'intérieur du grand et du petit atelier de Makart. La valeur intrinsèque des objets que l'artiste avait amassés pendant quinze ans d'une brillante carrière et d'une vogue sans précédent en Autriche n'était pas considérable. Makart n'avait pas du tout le flair d'amateur expert et encore moins celui de brocanteur; il achetait ses objets quand ils se prêtaient à la décoration de l'atelier, sans se préoccuper de leur degré de valeur ou de rareté et surtout sans marchander. Les marchands savaient cela et l'artiste faisait leur joie quand il entrait pour faire l'acquisition d'un objet d'art qui avait attiré son attention. Aussi, ce vaste et merveilleux atelier contenait bon nombre de *natures mortes* composées avec le plus grand goût et le plus grand sentiment artistique, mais très peu d'objets d'une valeur considérable, et nous connaissons, rue de Villejust, plus d'une vitrine de la collection Spitzer qui suffirait à elle seule pour payer tout l'atelier de Makart. La vente qui vient d'avoir lieu a marché lentement et une douzaine de vacations n'ont produit que 300,000 francs environ. Défalcation faite du produit des tableaux, esquisses et dessins du maître, la collection Makart rapportera à peine 250,000 francs. Il est vrai que la veuve de l'artiste a emporté plusieurs de ses tableaux et bon nombre d'objets d'art d'une certaine valeur, que Makart lui avait donnés de son vivant. Cette modeste somme de 250,000 francs est presque le seul patrimoine que Makart laisse à son fils et à sa fille, après vingt ans d'un travail incessant, et après avoir acquis depuis longtemps une réputation, surfaite sans contredit, mais pourtant basée sur des qualités rares et précieuses. Rien ne survivra de l'ancien atelier Makart, que le splendide catalogue illustré que l'expert, M. Miethke, a publié sous la direction de l'architecte M. Streit, auquel Makart a confié la tutelle de ses enfants et qui s'est acquitté de cette liquidation difficile avec un zèle et un savoir-faire hors ligne.

N'oublions pas de signaler une grande et magnifique aquarelle de notre aquarelliste bien connu, Rodolphe Alt, toujours vaillant malgré ses soixante-dix ans bien sonnés, qui représente l'intérieur du grand atelier de Makart, avec une surprenante vérité et un charme d'exécution incomparable. La ville de Vienne a eu l'heureuse idée de faire l'acquisition de cette aquarelle, qui va conserver à l'hôtel de ville le souvenir de l'atelier Makart.

OSCAR BERGGRUEN.



L'EXPOSITION DU BOIS SCULPTÉ
A ROME



Rome tend de plus en plus à devenir un centre important d'art moderne. Les expositions organisées par la *Società degli cultori delle belle arti* commencent à prendre la périodicité d'un Salon annuel. Celles de la Société des aquarellistes romains, celles enfin dont la municipalité de Rome prend ou encourage l'initiative, contribuent à développer la vie artistique dans la nouvelle capitale du royaume d'Italie. Avec le mois de mars dernier, outre le « Salon », se sont ouvertes, dans le même palais de la *Via nazionale*, trois expositions différentes. Je ne parle que pour mémoire de celle du *Risorgimento italiano*, collection de souvenirs patriotiques, et de l'exposition historique de la ville de Rome, d'un intérêt archéologique considérable. Toutes les deux ont figuré à Turin l'année dernière et la commission romaine a recueilli, pour la seconde, les éloges auxquels elle avait droit. Mais une collection d'un genre tout différent, formée sous le patronage du duc Léopold Torlonia, prosyndic de Rome, mérite de retenir l'attention.

L'administration du Musée artistique industriel, qui en a eu l'idée première, avait pour but de fournir aux divers ateliers de la ville des modèles et des inspirations nouvelles [1]; elle avait fait appel à tous les possesseurs d'anciens objets en bois sculpté ou en marqueterie ayant une valeur d'art; il s'est trouvé que cet appel a été entendu, le but dépassé, et qu'on a créé pour quelques

1. La commission était ainsi composée : M. Guglielmo de Sanctis, président; prince Baldassaro Odescalchi, président du comité exécutif; marquis Chigi-Zondarari, vice-président; MM. Raffaele Ojetti, Attilio Simonetti, Raoul Richards, le baron Lazzaroni, Vincenzo Capobianchi, Casimiro Tomba. N'oublions pas le zélé secrétaire du Musée industriel, M. R. Erculei, qui a publié des notes sur l'exposition dans divers journaux de Rome, et on prépare un inventaire mémorial.

semaines un Musée unique, composé de tous les objets de premier ordre dispersés dans les collections romaines.

L'exposition n'est que la première d'une série où sera représentée chacune des industries artistiques : on a commencé par le bois sculpté parce que nos collections sont particulièrement riches en œuvres de ce genre, et aussi en souvenir de l'importance extrême de cet art dans l'histoire de l'Italie.

Il faut lire dans Vasari le début de la vie de Baccio d'Agnolo pour voir à quel point la sculpture en bois et l'ornementation pure étaient estimées de son temps et quels illustres artistes s'y sont appliqués. Les noms de Brunellesco, de Donatello, des Majano, des San-Gallo, indiquent assez que les maîtres du bronze et du marbre ne dédaignaient point cet art plus modeste. Le rôle du bois sculpté était considérable en Italie dès la fin du moyen âge : le chœur de la cathédrale d'Orvieto nous le prouve. Le groupe d'artistes siennois qui eurent l'honneur de ce beau travail et qui, à leur retour dans leur pays, firent aussi le chœur de la cathédrale de Sienne, donnèrent naissance à une école locale, la plus illustre des écoles italiennes, et dont les traditions se sont continuées jusqu'à nos jours. Avec Emmanuel de Sienne et son fils Parri, avec Riccio de Montepulciano, s'ouvre une série d'artistes de grande valeur, dont les œuvres sont disséminées un peu partout, et dont le plus illustre est Giovanni Barili, le meilleur tailleur de bois du XVI[e] siècle. Il est l'auteur des candélabres qu'on admire à la galerie des beaux-arts de Sienne, de l'orgue du Dôme, des stalles de San-Quirico d'Orcia; on lui attribue aussi le beau coffret de la ville de Sienne, que celle-ci a gracieusement envoyé à l'exposition de Rome, et qui fut fait pour contenir, avec les clefs et les statuts de la ville, les pièces des grands procès criminels; il est surmonté de la louve et des jumeaux et sa richesse de forme et d'ornementation est telle qu'on y sent le point précis de l'art après lequel il n'y a plus que décadence.

La marqueterie est un art fait de patience; il n'y a pas lieu de s'étonner que les moines y aient excellé. Deux grandes écoles se sont développées, chez les Olivétains et chez les Dominicains; les uns avec fra Sebastiano Schiavone de Rovigno, fra Giovanni de Vérone, l'auteur des belles portes sculptés de Montoliveto-Maggiore, fra Vincenzo delle Vacche et fra Raffaele de Brescia; les autres avec fra Damiano de Bergame, qui l'emporta sur tous ses contemporains *nel magistero della tarsia*. M. Erculei, à qui j'emprunte ces renseignements sur les écoles monastiques, rappelle qu'aux Dominicains appartient aussi fra Antonio de Viterbe, à qui Eugène IV ordonna de sculpter pour la basilique vaticane les portes qui furent détruites sous Paul III, et fra Antonio de Lunigiane, qui fit un chœur à Lucques et la librairie du couvent de la Quercia près de Viterbe.

Le jour où les chanoines cessèrent de s'asseoir sur les sièges de pierre disposés en demi-cercle dans l'abside des basiliques, comme on le voit encore à Saint-Clément, et préférèrent des sièges plus commodes et mieux décorés, a été un grand jour pour les arts du bois. Les stalles en sculpture ou marqueterie apparurent dans toute l'Italie et devinrent l'ornement obligé des principales églises. Qu'il suffise de rappeler, outre les chœurs d'Orvieto et de Sienne, ceux de San-Giorgio et des *Frari* à Venise, de Santa-Maria-in-Organo à Vérone, de San-Pietro et de San-Agostino à Pérouse, de San-Domenico à Bologne, des abbayes de Montoliveto et de Montecassino, etc. On ne pouvait trouver à l'exposition romaine beaucoup de spécimens d'œuvres de ce genre, les plus importantes du bois travaillé. Mais les

meilleurs photographes d'Italie, qui ont la spécialité de ces reproductions, ont envoyé leurs collections complètes. Avec les photographies de l'Émilie (Bologne), Lombardi de Sienne, Polozzi de Pérouse, on peut visiter les églises de l'Italie entière; deux albums entiers de M. Polozzi sont même consacrés aux détails du chœur de San-Pietro. Parmi les originaux, on remarque deux apôtres provenant d'anciennes stalles et faisant partie de la collection Raoul Richards, un panneau en marqueterie exposé par M. Giacomini avec la signature *Fr. Gaspar de Brixia*, et quatre autres panneaux de l'église de San-Quirico d'Orcia envoyés de Sienne par le marquis Chigi.

Les objets d'art religieux sont en majorité dans l'exposition. Les plus beaux appartiennent au prince Odescalchi et au comte Strogonoff. Le premier a une belle tête de Christ de l'École vénitienne et un triptyque, de même provenance, qui représente l'Adoration des mages, et dont les figures peintes autour du sujet sculpté rappellent tout à fait la manière des Vivarini. Le comte Strogonoff expose deux magnifiques bas-reliefs de bois peint, deux stations conservées d'un Chemin de la croix, la Rencontre du Christ et de la Vierge, et la Mise au tombeau. Elles sont attribuées avec raison à l'école lombarde; on prononce même le nom d'Omodei, l'architecte de la Chartreuse de Pavie, d'où viennent les bas-reliefs. L'un des sujets se retrouve dans l'œuvre de Mantegna, sans qu'on puisse savoir, du sculpteur ou du peintre, à qui appartient la composition première. Une petite niche de bois doré, avec de précieuses figures de fra Angelico, fait partie de la même collection. M. Attilio Simonetti possède plusieurs statuettes intéressantes : une Vierge tenant l'enfant Jésus avec un livre dans la main gauche, un saint portant une église, une étrange martyre du XIII[e] siècle, un page vénitien de la Renaissance, et par-dessus tout une statue assise, qui donne lieu à quelque discussion. C'est un pape avec la tiare à deux couronnes et dont les bordures de la chape, richement sculptées, portent les douze apôtres et la scène de l'Annonciation. Ce dernier sujet qui rappelle l'ordre de l'*Annunziata*, les origines de l'objet trouvé dans une abbaye de Savoie, enfin l'époque indiquée par la forme de la tiare, font penser que ce pourrait être la statue de Félix V, antipape de la maison de Savoie De très curieux chandeliers d'église au même propriétaire sont, je crois, de même provenance.

M. Le Ghait a exposé une statue de religieuse, morceau intéressant de l'école espagnole. Quant à la collection de M. Richards, elle est tellement riche en objets religieux de toute sorte, que je ne sais lesquels signaler de préférence. On y admire sept figures de sainteté en bas-relief, venant toutes du Piémont, mais d'époques assez différentes; celles qui accusent la main la plus moderne et sont certainement d'une période avancée de la Renaissance représentent peut-être la Foi et la Charité. Un petit saint Jean, travail florentin du XV[e] siècle, est un véritable chef d'œuvre; mentionnons encore un saint Georges allemand et deux bas-reliefs du XV[e] siècle, que certains indices font croire de main française.

Parmi les objets représentant des sujets profanes, c'est à M. Richards que revient la place principale pour le magnifique retable attribué à l'École bourguignonne et que notre lecteur a sous les yeux. Le motif est encore inexpliqué : c'est un guerrier à cheval, entouré d'hommes d'armes et dont la bannière porte une croix d'argent sur fond de gueules. Au bas de l'encadrement on croit lire la date 1515; mais ce n'est peut-être qu'un simple détail d'ornementation, et les



RETABLE EN BOIS SCULPTÉ DE L'ÉCOLE BOURGUIGNONNE.

(Exposition rétrospective de Rome. — Collection de M. Richards.)

lecteurs de la *Gazette* jugeront eux-mêmes si les armures ne sont pas d'un caractère un peu plus ancien. Cette importante pièce provient de la vallée d'Aoste et a fait partie de la collection Gamba, de Turin. M. d'Épinay expose en face une délicieuse tête de femme de la Renaissance française; au-dessous le propriétaire a inscrit le nom de Jean Goujon et personne ne voudra y contredire.

Les coffres italiens forment une des parties les plus intéressantes de l'exposition. C'est en Italie surtout que se développa l'usage d'enfermer le trousseau des jeunes épouses dans un coffre richement décoré, qui comptait alors parmi les meubles les plus précieux de la famille : un des plus jolis qui soient ici appartient à M. Richards et porte encore l'inscription : QVE NVPTA AD CARVM TVLIT MARITVM. Dans la vie du sculpteur florentin Dello, Vasari a laissé un curieux passage sur l'importance que ces *casse* ou *cassoni* avaient prise dans l'ameublement de la Renaissance. Il y en a ici de tous les styles et de toutes les époques. En dehors des collections dont j'ai eu occasion de parler déjà, on en trouve de MM. Corvisieri, Ojetti, Basetti. M. Saturnino Innocenti a un devant de ces coffres, de travail vénitien, orné d'un bas-relief doré dont les figures en couleur représentent le jugement de Salomon avec costumes du xve siècle. De chaque côté du sujet principal sont les jeunes mariés; à droite, l'époux vêtu d'un manteau à manches brodées, où se lit la devise *con fede* avec les lettres P. G.; à gauche, l'épouse portant une grande coiffure et un manteau à queue sur lequel est écrit *inclita virtus*.

M. Simonetti a exposé trois bahuts du xive siècle. L'un a sa date, et, une signature française : 1333 GVILLAVME ALOYS. Les deux autres sont des plus curieux, bien que d'un art assez grossier; ils viennent du royaume de Naples et, par une coïncidence à laquelle il faut se garder d'attacher une importance excessive, l'un d'eux porte les armes de Charles d'Anjou, le lion et les fleurs de lis, dispersés dans l'ornementation; on peut même y reconnaître une couronne fleurdelisée; l'autre bahut a également des lis.

Parmi les coffrets, outre celui de Barili dont j'ai parlé et un autre du même style qui appartient à M. Capobianchi, je dois signaler celui de M. Richards : sur le couvercle de cet élégant objet sont gravées les armes de France et de Savoie; tout porte à croire qu'il a été fait pour l'aimable sœur de Henri II, Marguerite de France, duchesse de Savoie. Je ne puis mentionner tous les meubles intéressants; on doit pourtant un souvenir spécial au riche berceau doré de M. Simonetti, où s'épanouit en liberté le baroque napolitain; aux cabinets italiens ou espagnols exposés par MM. Palmaroli et Vannutelli et par le Musée artistique industriel[1].

Une salle de l'exposition du bois sculpté a été réservée aux œuvres modernes; il en est venu de Rome, Florence, Venise, etc.; les ateliers siennois particulièrement ont montré qu'ils tiennent à conserver la tradition glorieuse de leur cité. On a remarqué les animaux grandeur nature de M. Bernardo Gozzoli de Rome, et surtout les fins ornements de plantes et d'oiseaux de M. le professeur Frullini. Mais cette salle est d'un attrait fort médiocre à côté de l'exposition d'art ancien, dont nous avons tenu à conserver le souvenir.

PIERRE DE NOLHAC.

1. Exprimerons-nous une critique générale? L'intérêt serait bien plus grand pour le visiteur si les objets avaient été classés chronologiquement et s'il était facile d'embrasser d'un coup d'œil les divers morceaux de chaque époque. On a sacrifié au contraire le groupement historique au groupement pittoresque; il a fallu aussi compter avec les amateurs, qui peuvent être assez généreux pour se dépouiller de leurs collections, mais veulent du moins les éparpiller le moins possible et les présenter dans un ensemble qui leur fasse honneur.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1885 [1].

I. — HISTOIRE

Esthétique.

Introduction à l'Histoire des peintres de toutes les Écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance, par Joséphin Peladan. Accompagné du portrait des peintres et de la reproduction de leurs chefs-d'œuvre. (Pinacographie des œuvres existantes et des œuvres perdues de chaque maître.) Quattrocentisti. École florentine : l'Angelico. In-4°, 32 p. et 11 grav. Paris, libr. Loones.

Cette publication, consacrée aux maîtres du moyen âge, commencera par les Écoles italiennes divisées en trois séries : Trecentisti, Quattrocentisti, Grands primitifs. Chaque monographie, spécialement paginée, se vend séparément au prix de 60 centimes la livraison d'une feuille.

Les Portraits au crayon des XVI° et XVII° siècles, conservés à la Bibliothèque nationale, notice, catalogue et appendice, par Henry Bouchot, attaché au cabinet des Estampes. In-8° de 412 p. Paris, impr. Oudin.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 6 décembre 1884, un article de M. Louis Gonse.

The Fine Arts and Arts of Design : their Origin, Nature, Influence. With an Essay on Recreations, Ancient and Modern, by W. T. Ross. Glasgow, Maclehose, in-8°.

Deutche Künstler des 19 Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, V. F. Pecht. Nördlingen, Beck, in-4°.

Les Maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande, par Eugène Fromentin, 5° *edition*. In-18 jésus, 452 p., Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie.

The Flemish School of painting, by A.-J. Wauters. Translated by H. Rossel, with 100 illustrations. London, Cassel, in-8°.

Le Livre des peintres, de Carel Van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires par Henri Hymans, conservateur à la bibliothèque royale de Belgique. T. II. Suivi d'une table analytique des matières contenues dans l'ouvrage. In-4°, 498 p. et 39 grav. Paris, libr. Rouam. 50 francs.

Bibliothèque internationale de l'art.

Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X° au XVIII° siècle, recueillis et reproduits par J. van Ysendyck. Bruxelles, l'auteur, 111, rue Berckmans, in-f°.

Le vieil Anvers et le nouvel Anvers par V.-A. Lagye. Frontispice de Julien Dillens. Bruxelles, Lebègue, in-4°. 160 p. 5 francs.

The Tourist handbook to Switzerland, by R. Allbut. London, In-8°. 4 fr. 50.

El arte en Santiago durante el siglo XVIII, y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria por Manuel Murguia. Madrid, Ricardo Fé, in-8°, 244 p. 11 francs.

Russian Art and Art Objects (Part. I), by Maskell. London, in 8°.

English School of Painting, by E. Chesneau translated by L. N. Etherington, with in-

1. Voy. les précédents volumes de la *Gazette des beaux-arts*.

troduction and notes by Prof. Ruskin. Illustrated with upwards of 100 engravings. London et Cassel, in-8°.

Histoire des arts décoratifs ; les Emblèmes et attributs des Grecs et des Romains, par René Ménard, professeur à l'Ecole nationale des arts décoratifs. In-16, 98 p. avec 27 fig. Paris, libr. Rouam. 75 cent.

Bibliothèque populaire des écoles de dessin.

Handbook of decorative art in gold, silver, enamel on metal, porcelain, and earthenware, by Henry B. Wheatley. Illustrated with 220 engravings. London, Low, in-8°.

Les Manuscrits et la miniature, par A. Lecoy de la Marche. Paris, libr. Quantin. In-8°, 359 p. avec 107 fig. 3 fr. 50.

Voir la *Chronique des arts* du 13 décembre 1884.

Procédés des primitifs, par Adolphe d'Avril. Paris et Lille. In-4°. 14 p. (Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*)

Non mis dans le commerce.

Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie, et Mélanges archéologiques, par Louis Lefort. In-18 jésus. IV-289 p. Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie.

Voir la *Chronique des arts* du 17 janvier.

Florence et Rome. Quelques mots d'art et de politique, par l'abbé Deramey, docteur en Sorbonne. In-8°, 168 p. Paris, libr. Ghio.

La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII, ouvrage publié sous la direction et avec le concours de M. Paul Albert de Luynes et de Chevreuse, duc de Chaulnes, par M. Eugène Müntz, illustré de 300 grav. et de 38 pl. tirées à part. In-4°, XI-564 p. Paris, libr. Firmin-Didot et Cie. 30 francs.

Voir la *Gazette des beaux-arts* du 1er janvier.

L'Escalier dit de François Ier à Abbeville, par Ris-Paquot. In-12, 22. Abbeville, 2, rue Saint-Jacques, l'auteur; Paris, libr. Simon.

Inventaire des joyaux de Jeanne de Hochberg, duchesse de Longueville (1514); publié et annoté par M. Lucien Merlet. In-8°, 7 p., Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 4 de 1884.

Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Ubersicht geschildert von Carl von Lützow. Stuttgart, Engelhorn, in-f°.

Dictionnaire des émailleurs depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par Émile Molinier, attaché à la conservation du Musée du Louvre. In-16, 119 p. avec 67 marques et monogrammes. Paris, libr. Rouam.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Signification du mot Revers appliqué aux retables, but et emploi de cet ornement, par Mireur. In-8°, 7 p., Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 4 de 1884.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservés à l'École des beaux-arts, par Anatole de Montaiglon. T. VI. (1745-1755.) In-8°, 444 p. Paris, libr. Charavay frères. 10 francs.

Publication de la *Société de l'histoire de l'art français*. Papier vergé.

Histoire de la ville d'Orléans, par Eugène Bimbenet de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. In-8°, XVII-353 p., Orléans, libr. Herluison.

Bibliographie bourguignonne, ou Catalogue méthodique d'ouvrages relatifs à la Bourgogne, sciences, arts, histoire, par Ph. Milsand, bibliothécaire adjoint, de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or. In-8° à 2 col., VIII-663 p. Dijon, libr. Lamarche.

Tiré à 300 exemplaires. Titre rouge et noir. — Publication de l'*Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*.

Album-Guide illustré de Paris à Menton. In-16 oblong, 144 p. et grav. Paris, impr. P. Dupont.

Offert par la compagnie P.-L.-M. aux voyageurs de première et de seconde classe.

Guia artistica de Sevilla. Historia y descripcion de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artistico-arqueologicas que en ella se conservan de acquitectura, escultura y pintura, orfebreria, ceramica, etc., grabado por P. Gestozo y Perez. Sevilla. Est. tip. de *El Orden*. In-4°, 187 p. 4 francs.

Le Petit Trianon, histoire et description, par Gustave Desjardins, ancien archiviste du département de Seine-et-Oise. Grand in-8°, XVI-472 p. avec 22 grav. et 22 planches hors texte, dont 2 en héliochromie par Dujardin. Versailles, libr. Bernard. 25 francs.

Il a été tiré 70 exemplaires numérotés à la presse sur papier du Japon, de Chine et de Hollande, se vendant 40 et 50 francs.

La Maison de Pierre Corneille au Petit-Cou-

ronne, notice par Maillet du Boullay, directeur du Musée départemental de la Seine-Inférieure, conservateur de la maison de Pierre Corneille. Petit in-18, 40 p. avec vignette. Rouen, libr. Augé.

Papier vergé.

L'Œuvre de Delacroix, par Henri du Cleuziou. In-18 jésus, 72 pages. Paris, libr. Marpon et Flammarion. 1 franc.

Antoine Watteau. Gemälde und Zeichnungen nach dem von Boucher unter dessen Leitung gestochenen Werke. In Lichtdruck Hergestellt von Albert Frisch, nach dem in K. Kupferstich-Kabinet zu Berlin befindlichen originale. Berlin, Mitscher und Röstell, in-f°.

Causeries sur les artistes de mon temps, par Jean Gigoux. In-18 jésus, IV-301 p. Paris, C. Lévy.

Papers on Art, by J.-C. Carr. London, Macmillan, in-8°, 220 p.

Geschichte der modernen Kunst von Adolf Rosenbeg. Erster Band. Geschichte der franzosischen Kunst von 1789 bis zur Gegenwart. Leipzig, in-4°.

Rubens en de Antwerpsche schilderschool. Twee volks voordrachten, door Max Rooses. Gand, Hoste, in-8°.

KuntsgeschichtlicheDenkmalerderSchweiz. Von E. V. Rodt. Bern, in-4°.

Moderne Kunst. Studien zur Kunstgeschichte der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der münchener, berliner und pariser Ausstellungen im Jabre 1883. Mit Illustrationen in Holzchnitt, Radirung und Heliogravure. Leipzig, Seemann, in-4°.

Die Kunst in Œsterreich-Ungarn (Jahrbuch der « Allgemeinen Kunst-Chronik). » Herausgegeben von Wilhelm Lauser. Wien, Graeser, in-4°, Jahrg. I, 205 p. 13 fr. 50.

Philosophie de l'art, par H. Taine, de l'Académie française. 4° *édition*. 2 vol. In-18 jésus. T. 1, VI-330 p.; t. II, 419 p. Paris, libr. Hachette et Cie, 7 francs.

La Délicatesse dans l'art, par Constant Martha, de l'Institut, professeur à la faculté des lettres de Paris. In-18 jésus, VIII-323 p. Paris, libr. Hachette et Cie, 3 fr. 50.

Landscape in Art before Claude and Salvator, by Josiah Gilbert, with, 147 illustrations. London, Murray, in-8° de 468 p.

Landscape in Art before the Days of Claude and Salvator. Illustrated. London, Murray, in-8°.

Studies in animal painting: with 18 colored plates form water-colour drawings, by Tayler. New-York, Cassell, in-4° obl.

De bildande Konsternas utöfvare; Sverige, 1600-1884, of August Hafstrom, Stockholm, in-8°.

Beiträge zur Kunstgeschichte von Ludwig von Urlichs. Leipzig, Weigel. In-8°, 155 p. et 20 planches. 10 francs.

TABLE DES MATIÈRES.

Moderne Kunst. Studien zur Kunstgeschichte der Gegenwart, von Fritz Bley. Mit Illustrationen in Holzschnitt, Radirung und Heliogravüre. Leipzig, Seemann. Petit in-f°. 160 p. 25 francs.

The Pictorial press. Its origin and progress, by Mason Jackson. London, in-8°.

Réunion des sociétés des beaux-arts de départements à la Sorbonne, du 15 au 19 avril 1884. 8° session. In-8°, 448 p. Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie.

Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.

Kunstgewerbliche Gegenstände der Culturhistorischen Ausstellung zu Steyr, 1884. Im Auftrage des Comités der culturhistorischen Ausstellung. Herg. v. S. Weber. Steyr. In-f°.

Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français. 2° série. T. 2. (2° volume de la collection.) Scellés et inventaires d'artistes, publiés par Jules Guiffrey. Deuxième partie (1741-1770). In-8°, VIII-468 p. Paris, libr. Charavay frères. 15 francs.

Publication de la *Société de l'histoire de l'art français*. Papier vergé.
Voir, dans la *Chronique des arts* du 28 février, un article de M. Louis Gonse.

Notice sur la Société des antiquaires de Picardie. Réponse à la circulaire de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts du 11 juillet 1881, par M. J. Garnier, conservateur de la biblio-

thèque communale d'Amiens. In-8°, 22 p. Amiens, impr. Douillet et Cie.

Extrait du t. 28 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. — Architecture, etc.

Le Prototype humain, donnant les lois naturelles des proportions dans les deux sexes, par Charles Rochet, ancien professeur d'anthropologie pour les beaux-arts. In-18 jésus, 99 p. avec fig. Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie. 1 fr. 50.

Cours de dessin des écoles primaires. Enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels, par L. d'Henriet. Dessin linéaire, dessin d'ornement, dessin d'imitation. Cours supérieur. Livre du maître. In-12, vii-360 p. avec 67 fig. Paris, libr. Hachette et Cie. 1 fr. 80.

Le Dessin des écoles ou les Éléments du dessin linéaire et du dessin d'imitation mis à la portée des commençants ; par A. Le Béalle, maître de travaux graphiques à Paris. *Nouvelle édition*. In-12, 60 p. et grav. Paris, Delalain frères.

Le Dessin enseigné dans toutes les écoles de France, cours divisé en trois parties (programme officiel du 29 janvier 1881), par A. Lacabe-Plasteig, professeur d'école normale. Cours élémentaire. N° 0. Cahier préparatoire : lignes droites. Petit in-4°, 16 p. Paris, libr. Picard Bornheim.

La méthode comprend 14 cahiers.

Méthode de dessin élémentaire, par A. Ottin, statuaire, inspecteur chargé de la direction de l'enseignement du dessin élémentaire dans les écoles communales de la ville de Paris. In-12, 36 p. avec fig. Paris, libr. Hachette et Cie. 50 centimes.

Nouveaux exercices de dessin à main levée, d'après les derniers programmes officiels, par M. V. Darchez, professeur au lycée de Lille. Cours moyen. 4 cahiers in-4° de 16 p. chacun, avec fig. Paris, libr. Ve Belin et fils.

Dessin à main libre, conforme au nouveau programme officiel des écoles primaires, par Cailleau, professeur de dessin au lycée et aux écoles normales de Charleville. Cours élémentaire ; 2e *édition*. 4 cahiers in-8°, carré, 64 p. avec dessin et un cahier d'application. Charleville, libr. Jolly. Paris, libr. Delagrave. Chaque cahier de modèles, 20 centimes ; chaque cahier d'application, 10 centimes.

Dessin géométrique et lavis, suivis de notions élémentaires d'architecture, par Amable Tronquoy, maître de dessin de machines à l'École polytechnique, 7e *édit.*, revue et corrigée (Deuxième partie). In-12, 216 p. avec fig. Paris, libr. Delagrave.

Handbook of perspective, by C. Clarke. London, Rogerson. In-8°.

Traité élémentaire de perspective linéaire et de perspective à vue, par A. Charles, professeur de dessin au lycée de Limoges. In-12, 120 p. avec fig. Paris, libr. Delagrave.

Traité pratique de peinture et dorure sur verre; Emploi de la lumière; Application de la photographie, par E. Godard, artiste peintre décorateur. In-18 jésus, 71 p. Paris, libr. Gauthier-Villars. 1 fr. 75.

Cours de peinture sur porcelaine, orné de 16 modèles en couleur et or, avec texte explicatif, par F. Lewis, traduit de l'anglais par E. Roubaud. Paris, rue Bleue. 10 fr.

An historical and practical Guide to Art illustration, by James Shirley Hodson. London, Sampson.

La Peinture sur toile et tissus divers imitant les tapisseries, et son application à la décoration intérieure ; Leçons pratiques sur l'emploi des couleurs liquides et des teintures, par Julien Godon. 2e *édition*. In-8°, 116 p. et 10 pl. en couleurs. Paris, libr. Binant. 6 francs.

L'Aquarelle, traité pratique et complet sur l'étude du paysage, par Carl Robert. 3e *édition*. In-8°. 143 p. avec grav. et fac-similés d'aquarelles. Paris, libr. Meusnier. 6 francs.

Geschichte der technischen Künste. Im Verein mit Justus Brinckmann, Albert, Ilg, Julius Lessing. Herausgegeben von Bruno Bucher. Stuttgart, 1884-1885, Spemann. In-8°.

Lexique des termes d'art, par Jules Adeline. In-8° à 2 col., 420 p. avec fig. Paris, libr. Quantin. 3 fr. 50.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts. Voir la *Chronique des arts* du 13 décembre 1884

III. — ARCHITECTURE.

Conférences faites au siège de la Société centrale des architectes. (1884.) In-8°, 87 p. et grav. Paris, libr. Chaix.

Examples of the architectural, orna-

ments, etc., manufactured in patent fibrous plaster, and carton-pierre; by George Jackson and sons. In-4, 12 p. et 72 pl. London, printers Thomson and Spague and Co.; published by them at their works. Paris, au Cercle de la librairie.

Vestiges de notre art national, publiés sous le patronage de la Société centrale d'architecture de Belgique. 1re année, 1884-1885, 1er fasc. 6 pl. avec texte explicatif. Bruxelles, Claesen, in-f°. 30 francs.

Die Holz-Architectur der Schweiz von E. G. Gladbach. Zweite ungearbeitete. Zürich, Orell. In-4°. Avec 111 dessins originaux. 8 francs.

Rekonstruktion und Geschichte der romischen Rednerbühne von Otto Richter. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. In-8° de 64 p. avec 2 pl., in-f°. 2 francs.

Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine, par F. de Dartein, professeur d'architecture à l'École polytechnique. In-4°, xv-564 p. et atlas in-f° de 100 pl. gravées avec frontispice. Paris, libr. Dunod, 1865-1882.

Note, par M. Max de Nansouty, sur le projet d'une tour colossale en fer de 300 mètres de hauteur, dressé par MM. E. Nouguier et Kœchlin, ingénieurs de la maison Eiffel, et par M. Sauvestre, architecte, présenté par M. Eiffel, ingénieur-constructeur à Levallois-Perret (Seine). In-4°, 4 p. et pl. Paris, impr. Chaix.

Extrait du *Génie civil* du 13 décembre 1884.

IV. — SCULPTURE.

Hand book of Greek and Roman sculpture, by D. Cady Eaton; principally from the « Bausteine » of C. Friederichs. Boston, Osgood.

Les Sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle, par Natalis Rondot. Grand in-8°, 79 p. Paris, libr. Charavay frères.

Extrait de la *Revue lyonnaise*, mars, avril et mai 1884. Titre rouge et noir. Papier teinté.

Découverte d'un Christ en buis de Jean Guillermin, par l'abbé F. Guinand, doyen de la faculté de théologie de Lyon. In-8°, 23 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Extrait de la *Revue lyonnaise*, t. 8, septembre 1884.

Le Christ en buis de Jean Guillermin, par Augustin Canron (d'Avignon), ancien recteur des pénitents noirs, avocat, docteur en l'un et l'autre droit. In-8°, 30 p. Avignon, libr. Roumanille.

Souscription publique internationale pour l'érection d'une statue à la mémoire de Nicolas Leblauc, inventeur de la soude artificielle, né à Ivoy-le-Pré (Cher), le 6 décembre 1742; suivi d'une notice biographique. In-8°, 32 p. Coulommiers, impr. Brodard et Cie.

Trois statues, poésie lue le 12 octobre 1884, devant la statue de Corneille, à Rouen, pour les fêtes du deuxième centenaire, par Henri de Bornier. In-4°, 8 p. Paris, libr. Ollendorf.

Il a été tiré à part 15 exemplaires numérotés sur papier de Hollande.

Discours prononcé au nom de l'Académie des sciences à l'inauguration du monument de Fresnel, à Broglie (Eure), le 14 septembre 1884, par M. Jamin, secrétaire perpétuel de cette académie. In-4°, 22 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.

Manuale di scultura italiana, per Alfredo Melani. Milano, U. Hoepli, in-16. Manuali Hoepli. 196 p. con 82 tavole e figure intercalate nel testo. 4 francs.

La Part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française, par Louis Courajod. Grand-in-8°, 36 p. avec fig. d'après les dessins de Ludovic Letrône. Paris, libr. Champion.

Extrait de la *Gazette des beaux-arts*, juin et septembre 1884.

Le Mausolée de Claude de Lorraine, par Edmond Bonnaffé. Grand in-8°, 24 p. avec vign. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des beaux-arts*, octobre 1884.

Holz-Sculpturen, von Frullini. Berlin, Claesen, in-4°.

V. — PEINTURE.

Musée. — Expositions.

Glass Painting : A. Course of instruction in the various methods of Painting Glass and the principles of Design, by Fred. Miller, with 72 illustrations. London, Wyman, in-8°. 124 p.

Raphael and the Villa Farnesina, by Charles Bigot. Translated from the French by Mary Healy, with fifteen engravings of Raphael's masterpieces by Tiburce de Mare. New-York, Dodd, in-4°. The edition is limited to 150 copies, all numbered and signed.

Rapport sur les collections de tableaux et d'objets d'art ancien, par M. de Beaurepaire. In-8°, 12 p. Caen, impr. Le Blanc-Hardel.

Etched examples of paintings, old and new; with an essay and descriptive letterpress by J. W. Mollett; 20 etchings by Jacquemart, Flameng, Rajon, etc. New-York, Worthington. $ 12,50

Catalogue des collections du château de Moreuil. (Tableaux, estampes, médailles et monnaies, meubles et objets d'art, bibliothèque.) In-16, 272 p. Abbeville, libr. Retaux; Amiens, Guillaume; Moreuil, libr. Carton.

Catalogue de beaux dessins anciens et modernes des Écoles allemande, flamande, hollandaise, italienne, française, etc., parmi lesquels des œuvres remarquables par Durer, Rembrandt, Van Dyck, Canaletti, Raphaël Sanzio, Boucher, Poussin, Cl. Lorrain, Ingres, E. Lami, etc.; manuscrits provenant des bibliothèques Didot et Bancel; etc.; estampes composant la collection de M. le baron de B.; dont la vente a eu lieu du 16 au 19 février 1885. In-8°, 151 p. Paris, Clément.

601 numéros.

Notice sur les costumes de guerre du Musée d'artillerie, in-8°, 59 p. Paris, impr. nationale. 50 centimes.

Notice des objets exposés à la Bibliothèque nationale, dans la salle du Parnasse français, à l'occasion du second centenaire de la mort de Pierre Corneille. (Octobre 1884.) Petit in-8°, 59 p. Paris, impr. Chamerot.

Petits manuels d'art du South Kensington Museum : French Pottery (la Céramique française) par MM. P. Gasnault et Ed. Garnier. London.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 9 mai 1885, un article de M. Louis Gonse.

Museo nacional de Bellas artes. Catalogo provisorio. Secçâo de pintura. Lisboa, impr. nacional.

Konigliche Museen zu Berlin. Altertümer von Pergamon, herausgegeben im Auftrage des k. preussischen ministers der Geistlichen Unterrichts und medizinal-angelegenheiten. Berlin, Spemann. In-f°.

Catalogue illustré de l'Union centrale des arts décoratifs, contenant environ 200 reproductions, avec une étude sur l'art rétrospectif par Victor Champier, rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs;* publié sous la direction de F. G. Dumas. In-8°, 176 p. Paris, libr. Baschet. 2 fr. 50.

Critique d'avant-garde, par Théodore Duret. (Salon de 1870 ; les Impressionnistes, etc.) In-18 jésus, 334 p. Paris, libr. Charpentier, 3 fr. 50.

Il a été tiré 20 exemplaires numérotés sur papier de Hollande. — Bibliothèque Charpentier.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 9 mai, un article de M. Louis Gonse.

Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture. (6e année, 1884.) Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre, et orné de 15 pl. à l'eau-forte gravées par divers artistes. Grand in-8°, 104 p. Paris, imp. Jouaust; libr. des bibliophiles. 25 francs.

Tiré à petit nombre. Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré en plus 125 exemplaires numérotés, dont 100 sur papier de Hollande avec épreuves des gravures avant la lettre et 25 sur papier Whatman avec double épreuve des gravures.

A dictionary of artists who have exhibited works in the principal London exhibitions of Oil Paintings from 1760 to 1880, by Algernon Graves. Grand in-8° de 270 p. London, Georges Bell and sons.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 28 mars 1885, un article de M. A. de Lostalot.

Catalogue de la septième exposition de la Société d'aquarellistes français (1885). In-8°, 57 p. avec grav. Paris, impr. Jouaust et Sigaux, 3 francs.

Catalogue illustré de l'Exposition internationale du Blanc et Noir au palais du Louvre (1885. 1re année). Texte par François Bournand. In-8°, xcv-99 p. avec phototypies hors texte et grav. Paris, libr. Bernard et Ce. 3 fr.50.

Galerie des artistes modernes. Première exposition : Peinture et sculpture. In-18, 24. p. Paris, impr. Motteroz, 5, rue de la Paix.

Catalogue illustré de l'exposition des arts incohérents. In-8°, xv-164 p. avec la reproduction en simili-gravure des principaux tableaux. Paris, libr. Bernard et Ce. 3 fr. 50.

Rapport général sur la huitième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, en 1884; par M. de Fourcaud. La Pierre, le Bois, la Terre et le Verre. In-4°, 47 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs* de janvier 1885.

Rapport, par E. Didron, sur le deuxième groupe : le Bois de construction, à la huitième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs en 1884. In-4°, 36 p. Paris, impr. Quantin.

Catalogue de l'Union centrale des arts décoratifs. Huitième exposition. 1884. La Pierre, le Bois (construction), la Terre et le Verre. In-18 jésus, 533 p. Paris, impr. Motteroz. 2 fr. 50.

Catalogue des œuvres de M[lle] Bashkirtseff. 1885. (Union des femmes peintres et sculpteurs). In-4°, 100 p. et 25 reproductions de tableaux. Paris, libr. Baschet. 3 francs.

Papier vélin.

Exposition Eugène Delacroix à l'École nationale des beaux-arts, au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire. Petit in-8°, 123 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré, exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885), avec une notice biographique par M. G. Duplessis. Grand in-16, 225 p. et portrait gravé par Lalauze d'après Carolus Duran. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; au Cercle de la librairie. 3 fr. 50.

Papier teinté.

Catalogue de l'exposition artistique des tableaux et œuvres d'art à Palais-Biarritz, nouveau casino; par E. P. In-8°, 15 p. Biarritz et Bayonne, impr. Bauxou.

Catalogue des œuvres exposées en 1884 par la Société des beaux-arts des Pyrénées-Orientales. In-8°, 32 p. Perpignan, impr. Brousse. 50 centimes.

L'Exposition d'Orléans et ses devancières (concours régional de 1884), par M. Desnoyers, membre de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. In-8°, 16 p. Orléans, libr. Herluison.

Exposition universelle de 1889, considérations générales sur son organisation, par Georges Berger, ancien commissaire général. In-8°, 27 pages. Paris, Berger-Levrault et C[ie].

Exposition de 1889, projet présenté à la commission par A. F. Franck, architecte. In-4°, 14 p. et pl. Paris, impr. Schiller.

Centenaire de 1789 : Exposition universelle au bois de Vincennes; Étude sur les expositions dans le passé, dans le présent et dans l'avenir, par E. Flamant, architecte. In-12, 23 p. et pl. colorié. Vincennes, impr. Lévy frères. 1 franc.

Centenaire de 1789. Exposition universelle de 1889 avec sa transformation ultérieure en logements à bon marché; par R. Girard de Vasson. Exposés et plans : par Maillart Norbert et L. Torlet. Grand in-8°, 16 p. et 4 pl. Paris, impr. Goupy et Jourdan.

Centenaire de 1789. Exposition universelle à établir sur les territoires de Saint-Ouen, Asnières, île Saint-Denis et Gennevilliers, projet dressé par MM G. E. Bernardet, ingénieur, et N. Joly, architecte. In-4°, 20 p. et 2 plans. Paris, libr. Chaix.

Meine Gemaldesammlung, von Adolf Friedrich Grafen von Schack. Stuttgart, Cotta. In-8°. 371 p. 3 fr. 75.

Reschreibende Darstellung der alteren Bau- und Kunstdenkmäler des Provinz Sachsen. Herausgegeben von der historischen Commission der Provinz Sachsen. Neue Golge, p. 2. Halle, Hendel, in-8°.

English art in 1884; containing nearly 400 sketches, many by the artists themselves, and 14 photogravure plates of pictures in Royal Academy, Grosvenor Gallery in 1884; with descriptive text by H. Blackburn. New-York, Appleton. $ 12.

Kunstausstellung schweiz. In Aarau. 1884. Verzeichniss der Kunstgegenstände, Aarau, Sauerlander, in-8°.

Bericht über Gruppe 37 der Schweizer. Landesausstellung, Zürich 1883 : Kunst der Gegenwart, von Stadler. Zürich, Orell Füssli et C°. In-8°.

Kunstausstellung schweiz. in Bern. Von P. V.-Bern, Haller-Goldschach. In-8°.

Caricatures et paysages inédits de Rod. Töpffer, reproduits par l'héliogravure. In-f°. Paris, impr. Fisbacher.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 15 novembre 1884, un article de M. Louis Gonse.

VI.—GRAVURES.

Lithographie.

Mes estampes (1872-1884); par Henri Beraldi. Petit in-8°, x-97 p. Lille, impr. Danel.

Tiré à 100 exemplaires numérotés sur papier teinté.

French Etchers. Examples of the etched works of Corot, Jacquemart, Ballin, Veyrassat, Le Page, Chauvel, etc, with descriptive text by Roger Riordan, 20 plates. New-York, Dodd. In-8°.

Les gravures de Jean de Bavière, prince-évêque de Liège, comte de Hollande. 1390-1425. Notices historiques par Z. Z. Paris, Bruxelles, in-4°.

Sammlung historischer Bildnisse und Trachten aus dem Stammbuch der Katharina von Landstein. Unter Mitwirkung des C. R. V. Caustein. Herg. v. F. Warnecke. Berlin, Hermann, in-f°.

Some modern etchings; original plates by Mac-Cutcheon, Frank Waller, J. Monks; text by J. Hitchcock. New-York, White.

Les Graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. Paraissant en fascicules in-8°, Paris, libr. Conquet.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 14 février, un article de M. A. de Lostalot.

Index to the engravings in the Eclectic Magazine, 1844-84, by H. T. Steele. Chicago, privately printed, in-8°. 100 copies.

Münchener Bunte Nappe, Herausgegeben von Max Bernstein. Originalbeitrage Münchener Künstler und Schriftsteller. München, F. Bruckmann, in-f°.

Catalogue d'une belle et rare collection d'estampes de l'École de Fontainebleau, portraits, pièces historiques, plans et vues intéressant Fontainebleau, provenant de la succession de M. le comte H. de L..., dont la vente a eu lieu les 13 et 14 mars 1885. In-8°, 37 p. Paris, impr. Chamerot; Danlos fils et Delisle.

354 numéros.

Catalogue d'une belle collection d'estampes de l'École française du XVIIIe siècle imprimées en noir et en couleur, dont la vente a eu lieu les 8, 9 et 10 décembre 1884. In-8°, 54 p. Paris, Clément.

632 numéros.

Catalogue de portraits anciens et modernes. portraits par lots et en nombre. Deuxième vente par suite du décès de M. Vignères, marchand d'estampes, qui a eu lieu les 2 et 3 décembre 1884. In-8°, 44 p. Paris, Dupont aîné.

570 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes de toutes les écoles, ornements du XVIe siècle et gravures en lots. Troisième vente, par suite du décès de M. Vignères, marchand d'estampes, les 3 et 4 février 1885. In-8°, 32 p. Paris, Dupont aîné.

458 numéros.

XII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Histoire de l'art dans l'antiquité (Égypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Étrurie, Rome); par Georges Perrot, de l'Institut, professeur à la faculté des lettres de Paris, et Charles Chipiez, architecte, inspecteur de l'enseignement du dessin. T. 1 (l'Egypte), LXXIV-880 p. avec 616 grav. et 20 pl. hors texte, dont 5 en couleur; t. 2 (la Chaldée et l'Assyrie), 826 p. avec 432 grav. et 15 pl. dont 4 en couleur; t. 3 (Phénicie, Chypre, Asie Mineure), 928 p. avec 452 grav. et 10 pl. dont 9 en couleur, dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques. Paris, libr. Hachette et Cie.

L'Histoire de l'art dans l'antiquité formera environ 300 livraisons, soit 5 ou 6 volumes. Chaque livraison, composée de 16 pages, contenant en général plusieurs gravures, se vendra 50 centimes; ce prix sera porté à 1 franc pour les quelques livraisons qui seront accompagnées d'une planche en couleur. Chaque volume, 30 francs.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, etc., et en général à la vie publique et privée des anciens. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. Avec 3,000 fig. d'après l'antique, dessinées par P. Sellier et gravées par M. Rapine. Fascicule Coe-Con. In-4°, p. 1281 à 1440. Paris, libr. Hachette et Cie.

L'ouvrage se composera d'environ 20 fascicules. Il paraît 3 ou 4 fascicules par an à 5 francs chacun.

La Vie Antique des Grecs et des Romains, par F. Guhl et W. Koner, traduit de l'allemand d'après la 4e édition par F. Trawinski, avec revision et notes par O. Riemann et une introduction d'Albert Dumont. 2 vol. In-8° de 450 p. chacun, illustrés de nombreuses grav. Paris, J. Rothschild.

Voir, dans la *Chronique des arts*, 18 avril 1885, un article de M. A. de Lostalot.

L'Art antique de la Perse : Achéménides, Parthes, Sassanides; par Marcel Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées, chargé par le gouvernement d'une mission archéologique. Troisième partie : la Sculpture persépolitaine. Grand in-4°, 112 p. avec 124 fig. et 19 pl. hors texte. Paris, libr. Des Fossez et Cie.

Mélanges d'archéologie et d'histoire, par Jules Quicherat. Antiquités celtiques, romaines et gallo-romaines, mémoires et fragments réunis et mis en ordre par Arthur Giry et Auguste Castan, précédés d'une notice sur la vie et les travaux de J. Quicherat, par Robert de Lasteyrie, et

d'une bibliographie de ses œuvres. In-8°, VIII-581 p. avec portrait, fig. et 8 pl. Paris, libr. Picard.

Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie; par J. Burckardt, professeur à l'Université de Bâle, traduit par Auguste Gérard sur la 5° édition, revue et complétée par le docteur Wilhelm Bode, directeur du Musée de Berlin. In-8° de XXII-200 et 4 pl. Paris, impr. Firmin Didot.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 21 février 1885, un article de M. Louis Courajod.

Archéologie scandinave. Fers de lance avec inscriptions runiques; par Chodzkiewicz. In-8°, 18 p. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique* (antiquité et moyen âge.)

Inscription de Mérou-Nérar Ier, roi d'Assyrie; par M. Pognon, consul suppléant de France à Tripoli de Barbarie. In-8°, 128 p. Paris, libr. Leroux.

Extrait du *Journal asiatique*.

Nouvelles inscriptions nabatéennes de Medaïn Salih; par M. Philippe Berger, sous-bibliothécaire de l'Institut. In-4°, 19 p. et 2 pl. Paris, impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Inscriptions syriaques de Salamâs, en Perse; par M. Rubens Duval. In-8°, 28 p. et pl. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Journal asiatique*.

Dédicace à la Fortune prénestine inscrite sur une tablette de bronze; par M. Mowat. In-8°, 4 p. Paris, impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Monuments mégalithiques de Tunisie; par Girard de Rialle. In-8°, 11 p. avec fig. et pl. Angers, impr. Burdin et C°.

Extrait du *Bulletin des antiquités africaines*, fascicule 9, juillet 1884.

Le Tumulus de Gavr'inis; Explication de l'origine des dessins sculptés sur les pierres de l'allée couverte; par Abel Maître. In-8°, 11 p. avec fig. Paris libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Note sur une urne gallo-romaine en pierre et sur le lieu de sa provenance, Breith (La Souterraine, Creuse); par M. G. Camiade. In-8°, 12 p. et pl. Dax, impr. Justère.

Extrait du *Bulletin de la Société de Borda*.

Antonino Salinas; Solunto, ricordi storici e archeologici. Palermo, tip. dello Statuto, in-8°. 33 pp. et 5 pl. 2 fr. 50.

Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens lexikalisch dargestellt von H. W. H. Mithoff. Zweite umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Hannover, Helwing. In-8°, IX, 452 p. 6 fr. 25.

The Pyramids and Temples of Gizeh (New and Revised edition), by W. M. Flinders Petri. London, Field. In-8°.

E. Drouin, sur l'*Art antique de la Perse*, Achéménides, Parthes, Sassanides, par Marcel Dieulafoy.

Voir le *Muséon*, Revue internationale, livr. de janvier 1885. Louvain. In-8°.

Monuments of Athens : an historical and archæological Description, by Kastromenos, translated from the Greek by Agnes Smith. London, Stanford. In-8°.

Collection Camille Lécuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notices de MM. Fr. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lécuyer. Livraisons 1, 2, 3 et 4. In-f°, 156 p. et 84 pl. en phototypie. Paris, libr. Rollin et Feuardent.

Pompeji in seinen Gebauden, Alterthumern un Kunstwerken, dargestellt von Johannes Overbeck. Vierte im vereine mit August man durchgearbeitete und Vermehrte Auflage. Leipzig, Engelmann, in-4°. 676 p. 30 vues et 320 grav. 22 fr. 50.

Description du Forum romain, et guide pour le visiter : traduction française, revue et augmentée par l'auteur, H. Marucchi. Rome, Lœscher, in-16. 208 pp. 3 fr. 50.

Fastes de la province romaine d'Afrique : par Charles Tissot, ambassadeur de France. Publiés d'après le manuscrit original et précédés d'une notice biographique sur l'auteur par Salomon Reinach, secrétaire de la commission archéologique de Tunisie. In-8°, LXXXVIII-316 p. et portrait de l'auteur. Paris, libr. Klincksieck.

Paris in old and present times, with special reference to changes in its architecture and topography by Philip Gilbert Hamerton, with many illustrations. London, Seely. In-4° et grav. f°.

Congrès archéologique de France, 50° session. Séances générales tenues à Caen en 1883, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, XLVII-561 plan-

ches et gravures Paris, libr. Champion.

Publié par la *Société française d'archéologie pour la conservation des monuments.*

Les plus belles églises du monde, notices historiques et archéologiques sur les temples les plus célèbres de la chrétienté; par l'abbé J.-J. Bourassé, président de la Société archéologique de Touraine. Illustrations d'après Karl Girardet. 5e *édition.* In-8°, 480 p. Tours. libr. Mame et fils.

Les Charniers des églises de Paris; par l'abbé Valentin Dufour, du clergé de Paris. Saint-Étienne et Saint-Benoît. In-8°, 49 p. avec fig. Paris, libr. Laporte.

Monographies parisiennes.

La cité de Carcassonne, guide du visiteur, résumé historique, monographie et description des monuments d'après les documents tirés des ouvrages de MM. Cros-Mayrevieille et Viollet-le-Duc; par Victor Boyer. Petit in-8°, 135 p avec 3 plans par M. G. Plauzolles et 24 dessins par M. Libonis. Paris, impr. Chamerot.

Notice sur la construction de l'église de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), son fondateur, son architecte, ses décorateurs (1344-1352), d'après les documents conservés aux archives du Vatican; par Maurice Faucon, ancien membre de l'École française de Rome. In-8°, 62 p. et 3 pl. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 4 de 1884.

Le cimetière franc d'Eu (Seine-Inférieure) et la Tombe d'un monétaire; par Michel Hardy, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-8°, 32 p. avec dessins. Rouen, libr. Métérie.

Note sur la découverte de la sépulture de Jean II, de la Cour d'Aubergenville, évêque d'Évreux (1244-1256); par Georges Bourbon. In-8°, 4 p. et pl. Paris, impr nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1883.

Les anciens vitraux du comté Nantais; par J. de Kersauson et R. de l'Estourbeillon. In-8°, 17 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, septembre 1884.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la commission départementale des monuments historiques. T. 3 : arrondissement de Saint-Pol. In-8°, 252 p. Arras, libr. Sueur-Charruey et Delville.

Paysages et monuments du Poitou, photographiés par Jules Robuchon, de la Société des antiquaires de l'Ouest, imprimés en photoglyptie par la maison Boussod et Valadon (Goupil et Ce), à Paris. Notices par divers auteurs. In-f°. Livraisons 1, 2 et 3 : Chauvigny (Vienne), avec notices rédigées par M. C. Tranchant de la Société des antiquaires de l'Ouest, 16 p. et 6 pl. Livraisons 4, 5 et 6 : Vouvent (Vendée) et la Forêt, avec notices rédigées par M. René Vallette, de la Société des antiquaires de l'Ouest, 16 p. et 6 pl. Livraisons 7, 8, 9, 10 et 11 : Oyron (Deux-Sèvres), avec notices rédigées par M. Daviau, architecte du château, 22 p. et 10 pl. Livraisons 12, 13 et 14 : Sanxay (Vienne), découvertes gallo-romaines d'Herbord, près Sanxay, avec notices rédigées par le R. P. Camille de La Croix, de la Société des antiquaires de l'Ouest, 12 p. et 6 pl. Paris, impr. Motteroz.

L'ouvrage, tiré à 400 exemplaires numérotés aux noms des souscripteurs, sera complet en 150 livraisons paraissant tous les quinze jours. Le prix de chaque livraison, pour les souscripteurs à 50 livraisons environ, composant un volume, est fixé à 3 francs pour les trois cents premiers numéros; les cent derniers à souscrire seront portés à 4 francs la livraison. La publication sera complètement terminée en trois années.

Note sur deux inscriptions de l'église Saint-Remi à Reims, antérieures au XIIe siècle; par M. L. Demaisons, archiviste de la ville de Reims. In-8°, 3 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1884.

Le trésor de Saint-Cergues sur Nyon, par Eugène Demole. Genève. In-8°.

Monnaies d'or et d'argent de la seconde moitié du XVIe siècle.

Monuments funéraires de l'église Saint-Étienne à Saint-Mihiel (1349-1856); par M. Léon Germain. In-8°, 54 p. Bar-le-Duc, impr. Philipona et Ce.

Notice historique et archéologique sur l'abbaye de Saint-Jouin de Marnes; par Bélisaire Ledain, de la Société française d'archéologie. In-8°, 92 p. Poitiers, impr. Tolmer et Ce.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, t. 6. 1883.

Étude historique et artistique sur les anciennes églises de la Savoie et des rives du lac Léman; par l'abbé P. F. Poncet, archidiacre et vicaire général. In-8°, 98 p. Annecy, impr. Niérat et Ce.

Extrait des *Mémoires et documents publiés par l'Académie salésienne*, t. 7.

Les monuments anciens de la Tarentaise (Savoie); par E. L. Borrel, architecte. Grand in-4°, 338 p. et 95 pl. dont 5 héliogravures et 1 chromolithographie. Paris, libr. Ducher et C°. 50 francs.

Un reliquaire-ostensoir; par M. le chanoine Pottier. In-8°, 12 p. et pl. Montauban, impr. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*.

Un reliquaire du xv° siècle; par X. Barbier de Montault. In 8°, 12 p. avec fig. Tours, impr. Bousrez.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1884.

Clochettes d'église des xv°, xvi° et xvii° siècles; par M. le chanoine F. Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8°, 15 p. et grav. Montauban, impr. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*.

Une église romane et deux inscriptions tumulaires à Orange; par L. Duhamel. In-8°, 12 p. Paris, libr. Champion.

Inscriptions romaines de Fréjus; par A. Héron de Villefosse, de la *Société des antiquaires de France*, et H. Thédenat, de la même Société. In-8°, 196 p. avec 1 pl. et 15 fig. Tours, impr. Bousrez.

Papier vergé.

Die loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellen Kritische Untersuchung von Carl Frey. Berlin, Hertz. In-8°, 390 p. avec 2 pl.

Memorie storiche dell'antichissima basilica di San-Giovanni-Battista in Firenze, raccolte d. G. B. Befani. Firenze. In-8°. 220 pp. et 3 pl. 1 fr. 50.

Memorie storiche sulla Chiesa di Pesio, di prof. G. B. Botteri. Torino, Scioldo. In-16, pp. 292. 3 fr.

Die Genesisbilder in der Kunst des frühen mittelalters mit besonderer Riicksicht auf den Ashburnham-Pentateuch, von A. Springer. Voy. Abhandlungen der philologisch-historischen classe derk. Sachtischen Gesellschaft der wissenschaften. Vol. ix. Leipzig, Hirzel. In-4°.

Denkmaler der Klassischen Altertums zur Erlauterung des Lebens der Griechen und Romer in Religion, Kunst und Sitte. Lexikalisch bearbeitet von B. Arnold, H. Blümner, W. Deecke, K. von Jan, L. Julius, A. Milchhofer, A. Müller, O. Richter, H. von Rohden, R. Weil, E. Wolfflin und dem Herausgeber A. Baumeister. Mit etwas Abbildungen. München, Oldenbourg. In-f°.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Les Médailleurs de la Renaissance; par Aloïss Heiss. (Cinquième monographie, Spinelli; Anonymes d'Alphonse Ier, d'Este, de Lucrèce Borgia, etc. : les Della Robbia; G. delle Corniole; Bellini; Cortanzo, etc. Grand in-4°, 88 pages avec 11 phototypographies inaltérables et 100 vignettes. Paris, libr. Rothschild. 60 francs.

Papier vélin teinté. Titre rouge et noir. — Cette publication paraît par monographies séparées et tirées à 150 exemplaires.

Deutsche medailleurs des Sechzehnten und Siebzehnten Jahrhunderts von Adolf Erman. Berlin, Weidmann. In-8°, 124 p. et 11 pl.

Notes sur quelques ateliers monétaires mérovingiens de Brie et de Champagne : Binson, Château-Thierry, Jouarre, Mouroux et Provins; par M. de Ponton d'Amécourt. In-8°, 20 p. avec fig. Paris, impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Catalogue du médaillier de Savoie du musée d'Annecy : par André Perrin, de la Société florimontane. In-8°, xii-112 p. avec fig. Chambéry, libr. Perrin.

Minière, zecche e monete della Sardegna, Cenni cronologici con quadri e litografie del cavaliere Toxiri Agostino. Ancona, Morelli. In-4°. 3 fr. 25.

Sphragistische Mittheilungen aus dem Deutsch - Ordens - Centralarchive. Von Dr E. Gaston Pottickh Grafen von Pettenegg. Frankfurt am Main, Rommel. In-4°, 40 p. 3 fr. 75.

Inventaire des sceaux de la collection Clairambault, à la bibliothèque nationale; par G. Demay, chef de la section historique des archives nationales. T. 1. In 4° à 2 col., ii-704 p. Paris, Hachette et C°.

Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publique.

Sceaux inédits de Jean, sire de Joinville, et de Robert, sire de Sailly; par M. Le Mercier de Morière. In-8°, 8 p. et pl. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1884.

Armorial et sigillographie des évêques de Marseille, avec des notices historiques sur chacun de ces prélats; publiés par l'abbé J. H. Albanès, historiographe du

diocèse. Grand in-4°, xv-204 avec fig. Marseille, impr. Olive.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Deux médailles de la Saint-Barthélemy. Figure et exposition des pourtraictz et dictons contenus es medailles de la conspiration des Rebelles en France, opprimée et estaincte par le Roi tres crestien Charles IX, le 24 jour d'aoust 1572, par Nic. Favyer. Paris, Dallier, 1572. Réimpression par Fick, Genève.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Conférence à la huitième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, en 1884, sur la décoration céramique par impression; par M. Léon Vidal, professeur à l'École nationale des arts décoratifs de Paris. In-4°, 12 p. avec fig. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs* de janvier 1885.

La Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1883 à Amsterdam; par Gustave Thierry, vice-président de la chambre syndicale de la céramique et de la verrerie. In-8°, 112 p. Paris, Clavel.

Rapport du jury international.

Majolika-Fliesen aus Siena (1500-1550) nach Orig. Zeichnungen von G. Brenci. Text V. J. Lessing. Berlin, Wasmuth. In-f°.

Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournay; par Eugène Soil. Tournay, Wasseur-Delmée. In-8°, 376 p. et 20 pl. 12 fr.

La Poterie et la Porcelaine au Japon, trois conférences; par M. Ph. Burty. In-4°, 39 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs* de janvier 1885.

Catalogue de l'exposition rétrospective des porcelaines de Vincennes et de Sèvres à la 8° exposition de l'Union centrale des arts décoratifs; par O. du Sartel et E. Williamson. In-16°, 232 p. Paris, impr. Motteroz.

Conférence sur le verre, son histoire et ses procédés de fabrication; par M. Léon Appert, ingénieur verrier, à la huitième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. In-4°, 32 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs* de janvier 1885.

Catalogue de l'exposition des manufactures nationales (Sèvres, les Gobelins, Beauvais, la Mosaïque) à la 8° exposition de l'Union centrale des arts décoratifs (1884). In-16, 211 p. Paris, impr. Motteroz.

Décadence de la tapisserie à Arras depuis la seconde moitié du xv° siècle, lettre à M. Loriquet, archiviste du Pas-de-Calais, membre de la commission historique; par A. Guesnon. In-8°, 36 p. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq.

Question des tapisseries d'Arras, réponse à M. Guesnon; par E. Van Drival. In-8°, 12 p. Arras, impr. De Sède et C°.

Des tapisseries de haute-lisse à Arras après Louis XI, question historique; par M. le chanoine E. Van Drival, secrétaire général de l'Académie d'Arras. In-8°, 19 p. Arras, impr. Schoutbeer.

Réplique à l'auteur des Tapisseries d'Arras au sujet de sa dernière brochure; par A. Guesnon. In-8°, 36 p. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq.

Costumes de carnaval, album de seize nouveaux costumes en couleurs dessinés par F. Renard, d'après les dessins de Draner, précédés de quelques conseils sur l'art de se costumer et sur le choix d'un costume; par L. Vanier. In-8°, viii p. et 16 pl. en couleurs. Paris, libr. Vanier. 3 fr.

Le Costume historique : 500 planches, 300 en couleurs, or et argent, 200 en camaïeu, avec des notices explicatives et une étude historique; par A. Racinet. 16° livraison. In-f°, 118 p. et 23 pl. Paris, libr. Firmin-Didot et C°.

Dizionario storico-blasonario delle famiglie nobili italiane estinte e fiorenti; par Crollalanza. Roma, Cappelli. In-8°.

Liebhaber-bibliothek alter illustratoren in fac-simile-reproduction. Bd. X. Hans Holbein's Todtentanz. Lyon, Trechsel fratres, 1538. — München, Hirth. In-4°, 6 fr.

Eisenwerke Oder Ornamentik der Schmiede-Kunst des mittelalters und der Renaissance von J. H. von Hefner-Alteneck. Frankfurt am Main, Keller, 1870-1885, in-f°.

Le Musée du Conservatoire national de musique, catalogue descriptif et raisonné; par Gustave Chouquet, conservateur du musée. *Nouvelle édition*. In-8°, xvi-276 p. avec fig. et pl. Paris, Firmin-Didot.

Cronistoria dei teatri di Modena, dal 1873 a tutto il 1881, compilata da G. Ferrari-Moreni e U. Tardini. Modena, tip. Legale. In-8°, 268 p. 3 fr.

Les Grands relieurs parisiens du xviiie siècle, Boyet, Padeloup, Derome, documents nouveaux; par J. J. Guiffrey. In-8°, 15 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 11e année (1884).

Les Marques des libraires et imprimeurs du xve au xviiie siècle; par Paul Delalain. In-16, 12 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

Extrait de la *Bibliographie de la France* du 14 mars 1885. Papier vergé.

Die Initialen der Renaissance, nach den constructionen von Alb. Dürer; herausgegeben von Camilla Sitte, Vienne, Staatsdruckerei.

Voir la *Chronique des arts* du 1er novembre 1884.

Le livre des collectionneurs, par M. Alphonse Maze-Sencier. Grand in-8° de 877 p. avec fig. Paris, impr. Renouard.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 11 avril 1885, un article de M. Alfred Darcel.

L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1883-1884, par P. Eudel, avec une préface par Champfleury (4e année.) In-18 jésus, viii-424 p. Paris, libr. Charpentier et Cie.

X. — BIOGRAPHIES.

Grands peintres français et étrangers. Ouvrage d'art publié avec le concours des maîtres; texte par les principaux critiques d'art. Première partie : W. Bouguereau, par René Ménard : Joset Israels, par Ph. Zicken; Jules Breton, par E. Montrosier. In-f°. Titre rouge et noir et p. 1 à 48, avec 3 planches photogravées hors texte et 51 photogravures, dessins, croquis, etc., dans le texte. Deuxième partie : J. Paul Laurens, par F. Fabre; E. Van Marcke, par R. Ménard; F. A. Bridgman, par E. Strahan. In-f°, p. 49 à 96, avec 3 planches hors texte et 58 photogravures. Troisième partie : Jules Lefebvre, par J. Claretie; Joseph de Nittis, par E. Blémont; H. W. Mesdag, par Ph. Zicken. In-f°, p. 97 à 144, avec 3 planches hors texte et 57 photogravures. Quatrième partie : J. L. Gérôme, par Jules Claretie; M. Munkacsy, par Saint-Juirs; Charles Jacque, par J. Claretie. In-f°, p. 145 à 192. avec 3 pl. hors texte et 60 photogravures, dessins, croquis, etc., dans le texte. Paris, libr. Launette; Boussod, Valadon et Ce.

L'ouvrage se composera de huit parties. Chaque partie, renfermée dans un élégant album et contenant 3 études d'artistes et 15 planches photogravées hors texte, et de 40 à 50 photogravures dans le texte, se vend 40 francs. Complet, 320 francs.

Deuxième série de peintres et sculpteurs contemporains. Artistes vivants au 1er janvier 1881 ; notices par J. Claretie. Portraits à l'eau-forte, par Massard. 2e série : Meissonier, Baudry, Gérôme, Henner, Doré, Bonnat, Carolus Duran, J. Dupré, Vollon, L. Leloir, Detaille, J. P. Laurens, C. Jacque, P. Dubois, J. Lefebvre et Falguière. In-8°, 393 p. et portraits. Paris, impr.-libr. Jouaust : 40 francs.

Cette deuxième série, consacrée aux principaux artistes vivants qui ont déjà donné la mesure complète et définitive de leur talent, comprendra un nombre indéfini de livraisons.

Dictionnaire illustré des beaux-arts. (Artistes modernes.) Fascicules 1, 2 et 3. M. Bouguereau. Grand in-8° à 2 col., p. 1 à 24, avec 3 pl. photogravées par Goupil et 48 p. de dessins. Paris, libr. Baschet.

Cet ouvrage a pour objet l'étude biographique des principaux artistes contemporains et la reproduction de leurs œuvres les plus importantes. Il sera publié en livraisons ou fascicules à 3 francs, paraissant tous les quinze jours, et contenant 8 pages de texte, une photogravure et 16 pages de dessins. La réunion des fascicules, classés par ordre alphabétique, formera, dans la suite, l'ensemble du dictionnaire. Les huit premiers auront pour objet l'œuvre de M. Bouguereau.

Bryáns dictionary of painters, sculptors, and engravers. A new edition from entirely new plates. New-York, Dodd, In-8°.

Petite histoire des grands peintres. Antiquité, école italienne, par Lucien Solvay. Bruxelles, Lebègue, in-8°.

Avec nombreuses gravures dans le texte.

Artisti Subalpini in Roma nel secoli xv, xvi e xvii, da A. Bertolotti. Mantova, Mondovi. In-8°, 284 p. 5 fr.

Artists at home photographed by J. P. Mayall, and reproduced in fac-simile by photo-engraving on copper plates. Edited, with biographical notices and descriptions by F. G. Stephens. London, Sampson Low. In-f°. 48 fr.

Discours prononcé aux funérailles de M. Abadie, de l'Académie des beaux-arts, le 5 août 1884, par M. Guillaume, président de cette académie. In-4°, 7 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Institut de France.

Les Adam et Clodion, par H. Thirion. Grand in-4°, 446 p. avec 75 grav., dont 15 pl. hors texte tirées en couleurs et or. Paris, libr. Quantin. 50 francs.

Tiré à petit nombre. Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier Whatman avec deux suites des planches. Prix : 100 francs.

Charles Blanc et son œuvre, par Tullo Massarani, avec une introduction par Eugène Guillaume. In-8°, de 250 p. Paris, impr. Rothschild.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 18 octobre 1884, un article de M. Louis Gonse.

Giovanni Cittadella. Pietro Selvatico nell' arte. Venezia, tip. di Antonelli. In-8°, 264 p. 4 francs.

Michel Colombe et son œuvre; par Antony Roulliet. In-8°, 76 p. Tours, impr. Rouillé-Ladevèze.

Extrait des *Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres* du département d'Indre-et-Loire, 1884.

Eugène Delacroix par lui-même ; par G. Dargenty. In-18 jésus, 230 p. et portrait. Paris, libr. Rouam. 3 fr.

Notice sur Albert Dumont; par O. Riemann. In-8°, 18 p. Paris, libr. Klincksieck.

Extrait de la *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, janvier 1885.

Discours prononcé aux funérailles de M. du Sommerard, de l'Académie des beaux-arts, par M. Bouguereau, président de cette Académie. In-4° 4 p. Paris, Firmin-Didot et Cᵉ.

Institut de France.

Notice sur la vie et les travaux de M. Alexandre Hesse, de l'Académie des beaux-arts; par M. Delaunay, de la même académie. In-4°, 8 p. Paris, Firmin-Didot et Cᵉ.

Institut de France.

Hans Holbein; par Jean-Rousseau. In-4°, 76 p. avec deux portraits de Hans Holbein et 35 grav. d'après les œuvres du maître. Paris, libr. Rouam.

Bibliothèque d'art ancien.

Jundt (Gustave); par E. H. Grand. In-8°, 20 p. Paris, impr. Quantin.

Étude biographique. François Lenormant par M. l'abbé Le Hir. In-8°, 98 pages. Lyon, libr. Vitte et Perussel.

Extrait de la *Controverse et le Contemporain*.

Josse Lifferin, peintre marseillais du XVᵉ siècle; par M. J. H. Albanès. In-8°, 16 pages. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin du comité des travaux historiques, archéologie*, n° 3 de 1884.

Notes et souvenirs sur Charles Meryon, son tombeau au cimetière de Charenton Saint-Maurice; par Aglaüs Bouvenne. Avec un autographe, des dessins inédits, des portraits de Meryon et des gravures de Bracquemond, Bouvenne, Focillon et Gachet. In-4°, 60 p. Paris, libr. Charavay.

Tiré à 335 exemplaires numérotés, dont 300 sur papier du Marais, 20 sur papier de Hollande et 10 sur papier du Japon.

Memorie postume di Francesco Mosso, pittore. Publicate da Marco Calderini. Torino, Roux 456 pages, avec la liste des œuvres de Francesco Mosso et photographies. In-8°, 6 francs.

Jehan Perreal, dit Jehan de Paris, peintre et valet de chambre des rois Charles VIII, Louis XII et François Iᵉʳ; recherches sur sa vie et son œuvre par E. M. Bancel. Ouvrage orné de nombreuses grav. et d'une lettre de J. Perréal en fac-similé. In-4°, IV-252 p. et 23 grav. hors texte. Paris, libr. Launette.

Tiré à 120 exemplaires numérotés. Papier vélin. Titre rouge et noir.

Nouveaux documents sur le peintre Antoine Ronzen, dit le Vénitien; par M. J. H. Albanès. In-8°, 16 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin du comité des travaux historiques, archéologie*, n° 3 de 1884.

Notice sur Robert Soyer, ingénieur des ponts et chaussées; par M. Eudoxe Marcille. In-8°, 36 p. et portrait. Orléans, libr. Herluison.

Étude sur Alfred Tonnellé, discours prononcé à la distribution des prix du collège Saint-Grégoire, par l'abbé Guinaudeau-Mestayer. In-4°, 8 p. Tours, impr. Juliot.

Un graveur liégeois à Nancy, Jean Valdor; par Émile Mellier. In-8°, 19 p. et autographe. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1884.

Antoine Watteau, sa vie, son œuvre et les monuments élevés à sa mémoire; fête du bi-centenaire du peintre des fêtes galantes; par G. Guillaume. Feuilles 1 à 5. In-4°, 40 p. Lille, impr. Danel.

XI. — PHOTOGRAPHIE

Manuel du touriste photographe; par M. Léon Vidal, professeur à l'École nationale des arts décoratifs. Première partie. In-18 jésus, XVI-348 p. avec fig. Paris, libr. Gauthier-Villars.

Annales de la photographie.

Traité pratique de photographie; Éléments complets, perfectionnements et méthodes nouvelles; Procédé au gélatinobromure : par Geymet. 3ᵉ *édition*, revue et augmentée. In-18 jésus, 266 pages. Paris, libr. Gauthier-Villars.

Traité pratique de céramique photographique : Épreuves irisées or et argent; complément du Traité des émaux photographiques, par Geymet. In-18 jésus, 139 p. Paris, libr. Gauthier-Villars. 2 fr. 75.

De l'effet artistique en photographie. Conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur, par H. P. Robinson. Traduction française de la 2e édition anglaise, par Hector Colard, membre de l'Association belge de photographie. Gand, impr. C. Annoot-Braekman. In-8°, VIII-179 p.

Les Insuccès en photographie, causes et remèdes, suivis de la retouche des clichés et du gélatinage des épreuves; par V. Cordier, pharmacien-chimiste. 5e *édition*. In-18 jésus, 87 p. avec fig. Paris, libr. Gauthier-Villars. 1 fr. 75.

La Photographie simplifiée, méthode D. Hutinet, « faire petit pour obtenir grand »; par D. Hutinet. In-32, II-56 p. avec fig. Paris, l'auteur, impr.-édit., 18, avenue Parmentier. 1 franc.

Nouveau traité de photographie simplifiée, ou la Photographie sans maître, guide sûr et facile de l'amateur et du praticien pour la réussite des opérations photographiques : photographie au collodion, photographie au gélatino-bromure, photographie ivoire, photographie au charbon; par Eugène Baillet, photographe-professeur. In-8°, 32 p. Paris, Le Bailly.

Appareil photographique-panoramique : le Cylindrographe; par Paul Moessard, capitaine du génie, breveté, professeur de topographie à l'École spéciale militaire. In-18, 43 p. avec 22 fig. Paris, Delagrave.

Les Ateliers photographiques de l'Europe; par H. Baden Pritchard. Traduit de l'anglais sur la 2e *édition* par Charles Baye. In-18 jésus, XI-322 p. avec fig. Paris, libr. Gauthier-Villars. 5 francs.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Revue des livres et des estampes, critique mensuelle de tout ce qui s'imprime en France, dirigée par Joséphin Peladan, avec la collaboration d'écrivains spéciaux, de savants et d'artistes, paraissant le 1er de chaque mois. 1re année. Livraison 1. 1er octobre 1884. In-4° à 2 col., 16 p. Saint-Germain, impr. Bardin et Ce; Paris, 16, rue d'Argenteuil. Abonnement annuel : Paris, 7 francs; départements, 8 francs; union postale, 9 francs; voie anglaise, 10 francs. Un numéro, 1 franc.

Supplément de l'*Artiste*.

Le Moniteur de l'Exposition de 1889, journal mensuel, organe technique, scientifique, artistique, littéraire et financier de l'Exposition de 1889. 1re année. N° 1. (Novembre 1884.) In-4° à 2 col., 4 p. Paris, impr. Chaix; 116, avenue de Villiers. Abonnement : France, un an, 20 francs; six mois, 12 francs; étranger, le port en sus.

Exposition (l') universelle de 1889, journal mensuel, organe technique, scientifique, artistique, littéraire et financier de l'exposition universelle de 1889. 1re année. N° 1. (Octobre 1884). In-4° à 2 col., 4 p. Paris, impr. Chaix; 116, avenue de Villiers. Abonnement : France, un an, 12 francs; six mois, 8 francs; étranger, frais de poste en sus.

Valence-Artiste, paraissant le jeudi et le dimanche. 1re année. N° 1. 18 septembre 1884. Grand in-4° à 2 col., 4 p. Valence, impr. Cremilleux; 6, Grande-Rue. Abonnement : six mois, 5 francs; trois mois, 2 fr. 50. Un numéro, 10 cent.

Revue artistique. Beaux-arts, littérature, musique, arts industriels. — Anvers, bureaux : rue du Lombart, 28.

Chronique des beaux-arts. Journal paraissant le dimanche. 1re année. Chaque numéro contient une phototypie hors texte, reproduisant une œuvre d'art. Anvers, administration : Rempart Sainte-Catherine.

Art moderne (L'). Revue critique des arts et de la littérature. Bruxelles, administration, rue de l'Industrie, 26. Par an, 10 francs

The journal of Indian art. Punjab wood-carving. Rustic ornamentation by J. L. Kipling. London, in-f°.

The studio, journal of the Fine Arts. New-York, in-4°.

Table alphabétique et raisonnée de la *Gazette des beaux-arts*. (Noms, matières, gravures). Du t. 1 au t. 22, deuxième période (1869-1880); par Henry Jouin. Grand in-8° à 2 col. VIII-456 p. Paris, à la *Gazette des beaux-arts*. Prix : 15 francs.

Bulletin de la Société des architectes de l'Aisne. Année 1883. In-8°, 103 p. avec tableaux et pl. Saint-Quentin, impr. Poette.

Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune. Année 1882. In-8°, 124 p. et année 1883, in-8° 292 p. Beaune, impr. Batault.

Bulletin de la Société philomathique de Bordeaux. 3e série. 1881. In-8°, 79 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou.

Mémoires de la Société d'histoire et d'ar-

chéologie de Chalon-sur-Saône. T. 7. Deuxième partie. In 4°, XI p. et 121 à 167, et pl. Chalon-sur-Saône, impr. Marceau.

Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze. T. 5. (1883). In-8° XIII-749 p. avec grav. Brive, impr. Roche.

Mémoires de la Société archéologique et historique des Côtes-du-Nord. T. 1, 557 p. Saint-Brieuc, libr. Prud'homme.

Tables générales des Mémoires et Bulletins de la Société de statistique, sciences, lettres et arts du département des Deux-Sèvres. Mémoires (1re et 2e séries), 1836-1882. Bulletins (jusqu'à la fin de 1881), avec un aperçu sur les autres publications de la Société, par Léo Desaivre, vice-président. 2e série. T. 20. 1883. Deuxième partie. In-8°, 249 p. avec tableaux. Saint-Maixent, impr. Reversé; Niort, au siège de la Société.

Mémoires de la Société d'émulation du Doubs. 5e série. 8e volume. 1883. In-8°, XXXIX-411 p. et pl. Besançon, impr. Dodivers et Ce.

Bulletin de l'Académie d'Hippone. N° 19. (1884). In-8° CXLIII-192 p. et supplément de 28 p. formant une table générale des documents épigraphiques publiés par l'Académie d'Hippone de 1865 à 1884, et des localités qui les ont fournis. Bône, impr. Thomas.

Pour les personnes étrangères à l'Académie, 5 fr.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e série. T. 12. (34e de la collection). In-8°, XXIV-458 p. Nancy, libr. Wiener.

Table décennale du Bulletin de la Société d'agriculture, industrie, sciences et arts du département de la Lozère (1870-1879). In-8°, 87 p. Mende, impr. Privat.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Marseille. Années 1884-1885. In-8°, 464 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils.

Mémoires de la Société archéologique du midi de la France. T. 13. (2e livraison). In-4°, p. 85 à 256. Toulouse. libr. Privat.

Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie. T. 19. (1884-1885). In-8°, 541 p. Paris, libr. Champion.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 23. Année 1884. In-8°, LI-94 p. et pl. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Bulletin de l'Académie de Nîmes. Année 1884. In-8°, 204 pages. Nîmes, impr. Clavel et Chastanier.

Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 7. (1884). In-8°, XL-107 p Pontoise, impr. Pâris.

Compte rendu des travaux de l'Académie de Reims pendant l'année 1883-1884; par M. Henri Jadart, secrétaire général. In-8°, 31 p. Reims, impr. Monce.

Extrait du t. 75 des *Travaux de l'Académie de Reims*. Tiré à 25 exemplaires.

Travaux de l'Académie nationale de Reims. 74e vol. Année 1882-1883. Nos 3-4. In-8°, 441 p. et grav. Reims, libr. Michaud.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie. 3e série. T. 10. In-8°, LXXXV-493 p. et pl. Chambéry, impr. Chatelain.

Bulletin de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne. (20e année). 9e volume. In-8°, XXIII-451 p. Meaux, libr. Le Blondel; Paris, libr. Aubry; Champion; Voisin.

Comptes rendus et mémoires du comité archéologique de Senlis. 2e série. T. 8. Année 1882-83. In-8°, CXLVIII-228 p. et pl. Senlis, impr. Payen.

Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 13. (2e série). In-8°, XVI-261 p. Soissons, impr. Michaux; au secrétariat de la Société.

Mémoires de l'Académie de Vaucluse. T. 3. Année 1884. In-8°, 175 p. Avignon, libr. Seguin frères.

Bulletin de la Société philomathique vosgienne. (10e année) 1884-1885. In-8°, 190 p. Saint-Dié, impr. Humbert.

HENRY JOUIN.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1885.

VINGT-SEPTIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-UNIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.



1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1[er] MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS

